This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

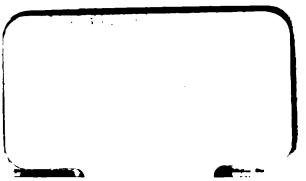
**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Lit 330.10

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE FUND SUBSCRIBED
FOR THE PURCHASE OF BOOKS
AND OTHER MATERIAL FOR
PURPOSES OF INSTRUCTION
IN GERMAN



1/2 Leinen

Karl Federn

# Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte

München und Leipzig
bei Georg Müller · 1904

Karl Federn

Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte

Meinem Bruder

Walther Federn

zugeeignet

# Essays

zur

# vergleichenden Literaturgeschichte

von

Karl Federn

München und Leipzig
bei Georg Müller
1904

Lit 359.07
Lit 330.10
HARVARD COLLEGE
DEC 15 1923
LIBRARY
GERMAN DEPARTMENT

Ich habe den Ausdruck, den ich als Titel für diese Aufsätze gewählt habe, zum erstenmal von einem hervorragenden österreichischen Gelehrten gehört, der ihn auf eben diese, meine Aufsätze anwendete: das mag ihn rechtfertigen. Besonders wenn sie im Zusammenhang mit den früher veröffentlichten „Neun Essays" (Gebr. Paetel 1900) und den „Essays zur amerikanischen Literatur" (Otto Hendel 1899) betrachtet werden.

Ich habe mich darin bemüht, nicht nur das einzelne Werk oder die einzelne Persönlichkeit, künstlerisch abgegrenzt, zu beurteilen, sondern die tieferen menschlichen und kulturhistorischen Strömungen, die sich in ihnen offenbaren, das, was sich durch Generationen fortsetzt und im einzelnen zum vollen Ausdruck kommt, das geheimnisvoll Gemeinsame vieler Menschen, ganzer Gesellschaften und Nationen darzustellen: Diese Aufgabe ist in keinem Aufsatz vollständig gelöst; sie enthalten vielmehr nur Andeutungen und Hinweise, wie es in der Natur solcher Arbeiten liegt. Es sind Essays, — Versuche. Vielleicht werden sie jemandem, der, wissenschaftlicher als ich, eine tiefer greifende, umfassendere Arbeit über vergleichende Literaturgeschichte schreiben wird, als Material dienen können.

Berlin im März 1904. K. F.

# Dante und der Subjektivismus

Dante ist für uns die Verkörperung des Mittelalters; der großartige Bau der triumphierenden Kirche, ihr erbitterter Kampf mit dem kaiserlichen Staat, die Scholastik, die gotischen Städte, ihre junge Freiheit und ihr wilder Parteikampf: das alles hat in seinen Terzinen einen dauernden Ausdruck gefunden. Und doch sieht Burckhardt in der göttlichen Komödie den Anfang aller modernen Poesie, und doch ist Dante der einzige Dichter des Mittelalters, der bis heute aktuell und modern geblieben ist; ja, wenn wir die Zahl der Leser, der Auflagen, der Kommentare, die Verbreitung und den Einfluß in Betracht ziehen, so ist er in keinem Jahrhundert so gelesen, so geschätzt, so vergöttert worden wie in unserem. Wie kommt das? Die Antwort ist: Dante ist tatsächlich der modernste Dichter des Mittelalters, denn er ist der subjektivste Dichter des Mittelalters, ja, der erste wirklich subjektive Dichter überhaupt. Und das, was die moderne Poesie von der antiken scheidet, ist der Subjektivismus.

Die Schlagwörter dieses Gegensatzes sind oft gebraucht, selten untersucht worden. Mit Definitionen kommt man da nicht aus. Wenn die Dichtung, also der

Ausdruck der Menschen, anders geworden ist, so muß ihre Anschauungsweise sich geändert haben, und das psychologisch grundlegende Moment dieser Änderung scheint mir das folgende. Die Menschen des Altertums glichen den Kindern: die Welt, die sinnlichen Eindrücke überwältigten sie und an eine kritische Prüfung des Eindrucks war nicht zu denken. Es war wohl der ungeheuerste Schritt in der Geistesgeschichte des Menschengeschlechtes, ein Schritt, der erst nach vieltausendjähriger Entwicklung möglich war, als ein kühner Denker die skeptische Frage tat: „Ja, sind die Dinge auch wirklich so, wie wir sie schauen, oder ist diese ganze harte Welt nur ein subjektives Scheinbild, und wenn, was steckt dahinter?" Aber er und alle seine Nachfolger konnten auf das Geheimnis des „Dinges an sich" nicht kommen und es ging ihnen, wie Kolumbus, als er Indien finden wollte und Amerika entdeckte: sie gingen aus, das Wesen der Dinge, der Welt, zu finden, und sie entdeckten sich selbst. Mit dem Augenblick, wo der Mensch die Frage tat: „Entspricht das wirkliche Ding dem Eindruck, den ich davon empfange?" hatte er eine früher unbekannte Zweiteilung vorgenommen, den Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt aufgestellt. Und wenn er genauer prüfte, mußte er sich gestehen: „Nur des Eindruckes sind wir gewiß, nicht der Außenwelt," — und damit war das Grundaxiom des Idealismus aufgestellt, der Mensch war als „das Maß aller Dinge" entdeckt; das scheinbar Luftigste, Wesenloseste, die Empfindung, erwies sich als das Realere, ja, als das einzig gewisse, und das bisher unbezweifelte Weltdasein als ein ungewisser Traum: das

Schwergewicht der Existenz war aus der Welt in das Innere der Menschen verlegt.

Das hatten schon Denker des Altertums getan und erkannt; aber es zeigte sich, wie leicht der Gedanke einen Gipfel erklimmt und wie lange es dauert, ehe das Empfindungsleben der Menschheit ihm nachfolgt. Unser inneres Leben wird weit mehr von den sinnlichen Eindrücken als von unserem Denken und unseren Ansichten beherrscht; und ob einzelne Philosophen im Altertum bereits Subjektivisten waren: die Völker des Altertums und ihre Kunst blieben objektiv. Was ihnen von außen begegnete, war ihr Lebensinhalt; von außen kam das Schicksal, fest und real, wie das kristallene, blaue Himmelsgewölbe, das sie um die Erde sich schließen sahen, „sich selbst" hatten sie bei der Betrachtung und Darstellung der Welt gleichsam ausgeschaltet oder vielmehr noch nicht bewußt eingeschaltet; und diese gläubige, absolute, unpersönliche Hinnahme und Wiedergabe des Geschauten ist das, was Schiller „naiv" nannte, ist das, was uns an der Kunst des Altertums so fremdartig und zugleich so geheimnisvoll beruhigend anmutet. Diese Menschen waren noch „eins mit der Natur", sie waren noch nicht zwiegeteilt, noch nicht zerrissen in ihr Ich und in die Welt; nicht die Reflexion fehlte, sondern das persönliche Element.

Anfänge gab es wohl, aber es waren Spuren, die sich unbewußt ergaben und mit der steigenden Kultur zunahmen. Denn die Kultur individualisiert. Mit dem Ausgang des Altertumes kam das Christentum, und durch die Verinnerlichung des Menschen, die es mit sich brachte,

dadurch, daß es sich so heftig ans Gemütsleben des Menschen wandte, daß es jeden an die Erziehung seiner individuellen Seele wies, hat es den Idealismus und mit ihm den Subjektivismus mächtig gefördert. Das Christentum hat denn auch das einzige wahrhaft subjektive Buch des Altertumes hervorgerufen: die Bekenntnisse des heiligen Augustinus. Dann aber kam ein Rückschritt und die Entwicklung brach ab.

Barbaren drangen zerstörend in das Kulturgebiet, und der ganze geistige Aufbau mußte wieder von vorn angefangen werden. Die sippenhaften Germanen treten beherrschend in die Weltgeschichte ein, Menschen, die kaum im praktischen Leben imstande waren, ihr Individuum von ihrem Geschlecht und ihrem Stamm zu trennen, wiederum Kinder der Welt gegenüber; und wiederum ward die Poesie objektiv, d. h. unpersönlich, und blieb so bis zum Beginn der neuen Zeit, zum Ursprung der Renaissance.

Spät und allmählich begann jener skeptische Gedanke in der Philosophie herrschend zu werden; ja, er wurde eine Zeitlang zum Dogma übertrieben. Ob er wahr oder falsch sein mag, davon ist hier gar nicht die Rede; es ist auch ganz gleichgültig; für die Entwicklungsgeschichte des menschlichen Denkens hat er, wahr oder falsch, ungeheuere Bedeutung gehabt und steht als ein gigantischer Grenzstein zwischen zwei Geisteswelten. Er ist auch heute in seiner vollen Tragweite nur einem sehr kleinen Teil der Menschen zugänglich. Aber seine Wirkungen werden allen fühlbar. Denn auch unser Denken kommt aus den dunklen Gründen des Völkerseelenlebens, und dieser tief einschnei-

dende Zweifelgedanke ist nur der philosophische Ausdruck für die allgemeine Entwicklungsrichtung, die die Menschheit bis jetzt genommen hat: Kritik der Welt und Individualisierung des Menschen.

Wie in tausendjähriger Entwicklung seit den Urzeiten der einzelne ein Sonderleben zu führen begonnen hat, außerhalb des Stammes und außerhalb der Familie, so begann auch der einzelne eine bewußte Sondereristenz gegenüber der Welt —: die geheimnisvolle Trennung von Welt und Ich kam auf. Freilich, jene extreme Lehre: „Nur meine Empfindung ist gewiß, alles andere mag ein Traum, eine Vorstellung sein," ist fürs Leben nicht brauchbar. Im Leben — und eben so in der Kunst — ist der sinnliche Eindruck gebieterisch. Aber sie trieb alle denkfähigen Menschen, über sich und die Erscheinungen nachzudenken, und wenn sie auch nicht bis zum Extrem gingen, an dem ganzen Weltdasein unaufhörlich zu zweifeln und nur sich als gegeben zu nehmen, so mußten sie doch erkennen, daß ihr ganzes Leben auf einer steten Relation des Ich und der Welt beruhte. Das Resultat war eine beständige Untersuchung und Zweiteilung aller Empfindungen, die Erkenntnis, daß alle unsere Eindrücke durch unser eigenes Wesen gefärbt sind, während dieses Wesen umgekehrt durch die empfangenen Eindrücke fortwährend modifiziert wird: der Mensch entdeckte seine Persönlichkeit; er begann sich für sie zu interessieren und ihre Eigenart und Entwicklung zu beobachten.

Von da wurde der Ausdruck der Menschheit — also vor allem auch Literatur und Kunst — subjektiv; früher

hatten die Menschen nicht daran gedacht, daß alles, was sie sahen und hörten, von ihnen selbst irgendwie abhängig sei; jetzt konnten sie gar nicht mehr hören oder sehen, ohne sich gleich zu erinnern: „Das ist ja nur mein Eindruck; weshalb habe ich gerade diesen Eindruck? Was ist mir das, was ich schaue, und wie verhalte ich mich dazu?" Früher hatte der Mensch an sein Ich außerhalb des persönlichen Lebens gar nicht gedacht, jetzt mengte sich sein Ich in alle seine Theoreme, in alle seine Empfindungen und Erkenntnisse und in jeden Ausdruck ein. Nicht, wie Schiller, als er zum ersten Male an den großen Unterschied zwischen alter und neuer Dichtung herantrat, meinte, die Natur war ausgetrieben, sondern die Persönlichkeit war eingetreten.[1])

So kam der Subjektivismus in die Welt und er ist herrschend geworden in der Philosophie, in der Ethik, im sozialen Leben und in der Kunst. Und erst von da an haben wir subjektive Bücher und Kunstwerke, — Werke, die nichts anderes sind und bald auch nichts anderes sein

---

[1]) Das psychologische Ereignis hat er in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" scharf gekennzeichnet: „So lange der Mensch in seinem ersten physischen Zustande die Sinnenwelt bloß leidend in sich aufnimmt, bloß empfindet, ist er auch noch völlig eins mit derselben, und eben weil er selbst bloß Welt ist, so ist für ihn noch keine Welt. Erst, wenn er in seinem ästhetischen Stande sie außer sich stellt oder betrachtet, sondert sich seine Persönlichkeit von ihr ab, und es erscheint ihm eine Welt, weil er aufgehört hat, mit derselben eins auszumachen." Aber in dem Aufsatz über „Naive und sentimentalische Dichtung" zog er nicht die Konsequenzen aus dieser Erkenntnis.

wollen als der Ausdruck einer bestimmten Persönlichkeit. Jeder moderne Künstler setzt vor sein Werk schweigend das Motto: „Wie ich es sehe."

Diese neue Art die Welt zu betrachten, gab nicht nur allen bisher bekannten Gattungen der Literatur einen neuen Charakter, sie veranlaßte auch die Entstehung einer ganz neuen Literaturgattung, die sich nur mit diesem neu entdeckten Ding, der „Persönlichkeit", beschäftigt. Das sind die Memoiren. Es gibt keine andere Literaturgattung, in der sich das Ich so emphatisch vor die Welt hinstellt, in der es sich so wißbegierig für sich selbst interessiert und die Resultate seiner Selbstdurchforschung als höchst interessant der ganzen Welt vorlegt. Ein Brief gilt dem Freunde, ein Tagebuch vielleicht nur dem eigenen Bedürfnis der Stunde; aber ein Mensch, der sich hinsetzt, seine Memoiren zu schreiben, geht daran, sein Ich der Welt gegenüber abzugrenzen und es ihr dann präpariert vorzulegen. Und es entspricht nur der eben bezeichneten Entwicklung, daß erst in der neueren Zeit solche Bücher entstanden und in den letzten Jahrhunderten zu einer wahren Flut geworden sind.

Es kam ja schon im Altertum vor, daß Menschen von sich erzählten, aber auch das taten sie objektiv, der Tatsachen wegen, die sie mitzuteilen hatten. Die Denkwürdigkeiten des Xenophon, des Cäsar sind objektiv, sind historisch, die Verfasser wollen Tatsachen erzählen, nicht ihre eigene Persönlichkeit darstellen. Sie scheuten sich, charakteristisch genug, in der ersten Person zu sprechen. Mit dem ausgehenden Altertum finden sich Spuren: in der Literatur

der Kaiſerzeit, ſtarke Anſätze in den erſten Kapiteln der Bekenntniſſe Marc Aurels, aber das erſte wirklich perſönliche Buch hat Auguſtinus geſchrieben; und auch dieſes mit einem objektiven Zweck: es entſprang dem religiöſen Bedürfnis, dem Wunſch, Andern Erleuchtung zu bringen. Auguſtinus iſt in ſeiner frommen Demut weit davon entfernt, den Menſchen ſein Ich als ein intereſſantes Phänomen vorführen zu wollen. Dennoch iſt ſein Buch ein Novum in der Weltliteratur. Und nur der völlige Rückgang der Kultur, der darauf folgte, hat dieſes Anfangsbuch an ein Ende geſtellt, wie denn überhaupt durch ein Jahrtauſend die normal begonnene Kulturentwicklung ſtill ſteht, um zuletzt, durch unzählige neue Elemente bereichert, den Bau dort fortzuſetzen, wo er abgebrochen worden war. Ein anderer brachte den wirklichen Anfang moderner und perſönlicher Literatur.

An die Spitze der rein kulturellen Abſchnitte ſeines großen Werkes über die Renaiſſance ſtellt Burckhardt die Überſchriften: „Das Erwachen der Perſönlichkeit“ und „Die Entdeckung des Menſchen“. Und in beiden Kapiteln iſt ihm Dante das erſte Beiſpiel dafür. „Auch ohne die Divina Comedia,“ heißt es in dem Kapitel „Die Vollendung der Perſönlichkeit“, „wäre Dante durch ſeine Jugendgeſchichte (das neue Leben) ein Markſtein zwiſchen Mittelalter und neuerer Zeit. Geiſt und Seele tun hier plötzlich einen gewaltigen Schritt zur Erkenntnis ihres geheimſten Lebens.“ Der Anregung durch dieſe Worte Burckhardts und meiner Beſchäftigung mit der Vita Nuova ſind die vorſtehenden Betrachtungen ent-

ſprungen. Als das eigentümlichſte aller Memoirenwerke iſt Dantes Dichtung mir erſchienen. Auch das ſubjektive Buch enthält natürlich ſtets ein objektives Element. Ein Tagebuch wird auch heute mehr ein Protokoll der Taten und Erlebniſſe oder der Stimmungen und Empfindungen des Autors ſein. Geht aber ein großer Künſtler daran, ſein Leben zu ſchildern, ſo wird er beides eigentümlich verſchmelzen und immer wird das künſtleriſche Bedürfnis das Tatſächliche überwältigen. Wie in unſerer ſubjektiven Zeit alle Poeſie eine Bekenntnispoeſie des Dichters wird, ſo daß ſelbſt ein ſcheinbar ſo objektiver Menſch wie Goethe immer und immer perſönlich ſchreibt, ſo wird umgekehrt der künſtleriſche Menſch im Subjektivſten noch objektiv und unperſönlich werden, ſein Schickſal ſtets als von ihm ſelbſt abgelöſten Stoff erblicken und es künſtleriſch runden und geſtalten. Goethe war der erſte, der das bewußt getan und offen erklärt hat, als er ſeine Memoiren „Dichtung und Wahrheit“ nannte.

Alle Werke Dantes ſind „Dichtung und Wahrheit“ aus ſeinem Leben. Es ſind die Memoiren eines Myſtikers, für den alles, das mächtige Stück Weltgeſchichte, das er erlebt, die geiſtige Entwicklung der eigenen Seele und tief empfundene Liebeserlebniſſe zu Symbolen geworden ſind. Die Divina Comedia ſchildert nichts anderes als ſeine Pilgerzüge durch die Welt, nur willkürlich geordnet und aus dem Diesſeits ins Jenſeits verlegt; in eine nach dem Bedürfnis ſeiner Ethik neu geordnete und erfundene Welt hat er die wirkliche eingeordnet, aber keinen Augenblick hat er ſich und ſein perſönliches Erleben und Empfinden

daraus entfernt. Er ſchuf eine Traumwelt aus dem Spiegel der wirklichen und ließ ſein Ich durch dieſe Traumwelt wandern. Eine Biographie in Viſionen.

Weit ſubjektiver noch iſt das neue Leben. Es iſt weniger Dichtung und mehr Wahrheit und wir haben in ihm, ſobald wir von Auguſtinus abſehen, tatſächlich das erſte eigentliche Memoirenwerk der Weltliteratur. „Aus dem Buche meiner Erinnerung," ſagte er im Eingang, „will ich einiges berichten," und ſein eigenes „neues Leben", alſo ein Entwicklungsſtadium ſeiner eigenen Perſönlichkeit, hat er darin zu ſchildern verſucht. Das hatte niemand vor ihm getan. So neu, ſo unerhört war das Unterfangen, daß die Gelehrten es nicht glauben wollten und Gott weiß was für philoſophiſche oder gar politiſche Geheimniskrämerei darin zu entdecken meinten. Und wie ſeltſam, wie arm an äußeren Tatſachen, wie reich an inneren Vorgängen iſt das Büchlein, wie ſubjektiv und modern, ein Tagebuch von Empfindungen! Voll der feinſten, faſt quäleriſchen Selbſtbeobachtung, das aufrichtige Buch eines ſchüchternen, verliebten, jungen Menſchen. Selbſt die Viſionen ſind hier ganz anders als in der göttlichen Komödie, nicht Dämonen, nicht Engel, nicht Geiſter und Seelen, keine jenſeitigen Räume, ſondern die Viſionen ſind pſychologiſch und perſonifizieren nur die Vorgänge in ſeinem Gemüt, wie z. B., wenn er erzählt, daß die Liebe ihm am Wege erſchienen ſei und eine neue Liſt geraten habe, um ſeine Neigung für Beatrice vor der Welt zu verbergen. Gewiſſe Seelenzuſtände ſind ſo beobachtet

und so stark und einfach geschildert, daß die Zeichnung nicht mehr übertroffen werden kann.

Dieser merkwürdige, rätselhafte Mensch, der seit Jahrhunderten eine Generation nach der andern anlockt und beschäftigt und noch viele beschäftigen wird, dieser Mensch, der so ganz den Idealen der Vergangenheit lebte und ihnen nachjagte bis in den eigenen Tod, hat, was immer er berührte, neues geschaffen. Und wie merkwürdig, daß dieser selbe, so hyperpersönliche, so reizbar subjektive Mensch später daran gegangen ist, den „objektiven Stoff an sich" zu bearbeiten, den Weltbau, den Makrokosmus! Und dennoch konnte er so wenig von sich selber los, daß es wiederum sein eigener Weg durch die Erdenwelt war, den er in den Weg durch die drei mystischen Reiche transponierte. In mittelalterlicher Demut möchte er seine Persönlichkeit niederdrücken, und dort, wo er einmal seinen eigenen Namen nennt, weil Beatrice ihn ausspricht, entschuldigt er sich damit, daß es eben unvermeidlich gewesen; aber der moderne, subjektive Mensch in ihm bäumt sich stets gegen die eigene Anschauung empor. Und weil die Welt eben das ist, was ein Mensch während seines Lebens schaut, weil zuletzt alle Ereignisse innere Ereignisse sind, so konnte er mit der großen Ehrlichkeit des subjektiven Dichters, die so leicht als Anmaßung erscheinen kann, nicht anders, als sich zum schauenden und leidenden Helden, zum bewegten Zentrum seines Weltalls machen. Die Resultate seines Lebens drängte er in den Zeitraum von acht Tagen, verdichtete sie künstlerisch zu Gestalten. So hat er seine Autobiographie in Visionen geschrieben,

nicht das, was gewöhnliche Menschen eine Biographie nennen würden, nicht die kleinen alltäglichen privaten Ereignisse, die ja gar nicht die wichtigsten sein müssen. Zuletzt ist jede Biographie die Auswahl einer ganz winzigen Zahl von Ereignissen aus einer unendlichen Menge. Der Erzähler, ob er sein eigenes oder ein fremdes Leben beschreibt, wählt diejenigen aus, die ihm die bedeutsamsten scheinen und wir können seine geistige Höhe, seine Anschauungsweise nach der von ihm getroffenen Wahl bemessen. In der Jugend scheint das Persönliche das Wichtigste; so ist auch Dante in seiner Jugend sein Liebeserleben wichtig genug erschienen, um darüber ein Buch zu schreiben. Aber später, als sein Leben reicher wurde und die großen historischen Weltereignisse in es eingriffen, schienen diese das Bedeutendste in seinem Leben und zu seinen inneren Wandlungen in Beziehung zu stehen. Was immer er sonst dabei gedacht und geplant, er, Dante Alighieri, setzt sich in seinem Buch mit der Welt auseinander, die er gesehen, in der er gelebt und gelitten. Die Divina Comedia ist das großartigste und künstlerischeste aller Memoirenwerke, die wir besitzen.

An der Grenze der objektiven und subjektiven Zeiten stehend, hat er in seinem Hauptwerk gleichsam eine Vereinigung der beiden Welten versucht. Und nie ist ein so hochfliegendes Unterfangen so völlig gelungen. In das kleinste Glas hat er alle Farben des Regenbogens gefaßt; wie eine winzige kristallene Weltkugel, ein Mikrokosmos, steht sein Werk da, im festesten, unlösbarsten Gefüge, dem der Terzinen, so daß kein Vers, keine Strophe her-

ausgenommen werden kann, ohne eine Lücke zu lassen; winzig klein im Vergleich zu den Lebensdichtungen Shakespeares oder Goethe; und doch hat er darin das Ideal der Dichtung erfüllt: das Ich und die Welt, dort, wo sie unscheidbar sich vereinen, im Spiegelbild der eigenen Seele, ergriffen, dargestellt und festgebannt, genau so mystisch und unfaßbar ineinander reflektiert, wie sie es in der Wirklichkeit sind: ein ewiges Bild der Menschenseele wie der Welt jener Tage.

Wien 1898.

# Vom Übersetzen

In keiner Sprache dürfte es so viele und so gute Übersetzungen geben wie in der deutschen. „Es liegt in der deutschen Natur," sagte Goethe zu Eckermann, „alles Ausländische in seiner Art zu würdigen und sich fremder Eigentümlichkeit zu bequemen. Dieses und die große Fügsamkeit der deutschen Sprache macht denn die deutschen Übersetzungen treu und vollkommen." Es wird vor allem nirgends so rasch übersetzt wie in Deutschland. Man denke nur, wie schnell Übersetzungen englischer, französischer, amerikanischer Werke zu uns kommen, wie spät die Arbeiten unserer Autoren den umgekehrten Weg gehen. Das hat freilich seine deutlichen historischen Ursachen, die wie so viele unserer kulturellen Mißstände auf den dreißigjährigen Krieg und die darauf folgende Ohnmacht und Abhängigkeit Deutschlands zurückführen. Und es ist in den letzten Jahrzehnten besser geworden. Es soll 22 französische Faust-Übersetzungen geben. Mit dem Anfang unseres Jahrhunderts in der Ära der Romantiker, die nach allen Gebieten und Stoffen auslugten, in der Zeit, in der Goethe das Wort „Weltliteratur" erfand und gab, begann die Übersetzungsliteratur in allen europäi-

schen Ländern. Aber sicherlich hat sie sich in Deutschland am höchsten entwickelt und die weiteste Ausdehnung gewonnen.

Sie schuf hier sogleich ein Meisterwerk, das immer noch unvergleichlich dasteht: die Shakespeare-Übersetzung von Schlegel und Tieck. Ihnen gelang es, nach dem Ausdruck Scherers, „mit der sorgfältigsten Nachbildung des Originals die volle Deutlichkeit, den freien Fluß der Sprache, einheitlichen Stil und eine reine poetische Wirkung zu verbinden". In diesen Worten ist ungefähr ausgesprochen, was der Übersetzer verbinden und erreichen muß, und was nur die wenigsten zu erreichen vermögen. Sie enthalten das Was, das von ihm verlangt wird; das Wie bleibt die Frage und natürlich vor allem eine Frage des Talents. Aber es läßt sich doch manches dazu sagen, der Vorgang des Übersetzens selbst analysieren und eine Reihe von Vorbedingungen feststellen. Und da ist denn als erste Vorbedingung eine festzustellen, welche von den meisten gänzlich übersehen wird, die, sobald ein Buch ihnen gefällt und sie die Sprache kennen, frohgemut ans Übersetzen gehen: Zum Übersetzen ist bei weitem nicht so sehr die Beherrschung der fremden Sprache, als vor allem die Bemeisterung der eigenen nötig. In die fremde muß man natürlich so weit eingedrungen sein, um das Original völlig zu fassen und um keine gewöhnlichen Übersetzungsfehler zu machen, — aber wesentlich bleibt, wie sehr der Reiter das eigene Pferd beherrscht, der die Bewegungen eines anderen Reiters kopieren will. Besser ein gelegentlicher Übersetzungsfehler, als wenn die ganze Übersetzung

ein fortlaufender Fehler ist, weil sie zwar nirgends den Sinn ganz verfehlt, ihn aber auch nirgends ganz wiedergibt. Wer ans Übersetzen eines fremdsprachigen Kunstwerkes gehen will, der hat weit weniger auf seine philologischen und grammatikalischen Kenntnisse der fremden Sprache zu schauen, der darf sich vor allem nicht von seiner Begeisterung für das Original verführen lassen, sondern der muß zunächst daran denken, wie sattelfest er in der eigenen ist, welcher Reichtum und Wohlklang ihm in der deutschen Sprache zur Verfügung steht. Wenn diese Bedingung mehr beherzigt würde, dann würden nicht so viele, bloß weil sie tüchtige Gelehrte sind, auch schlechte Übersetzer werden.

Goethe rühmt in dem oben erwähnten Satz die „Fügsamkeit" der deutschen Sprache. Das könnte einen in Verwunderung setzen, hat er doch selbst von ihr gesagt:

..... Ich wäre ein Dichter geworden,
Hätte die Sprache sich nicht unüberwindlich gezeigt.

Was Goethe meinte, war wohl dies: die deutsche Sprache ist fügsam in dem Sinn, daß sie durch eine große Mannigfaltigkeit wieder gut macht, was sie durch eine gewisse Regellosigkeit sündigt. Diese Regellosigkeit zeigt sich vor allem im Satz- und Periodenbau. Ich kenne keine Sprache, in der man in demselben Satz soviel verschiedene Wortstellungen anwenden kann, wie im Deutschen, ohne daß sie absolut unmöglich werden. Im Französischen, Englischen, Italienischen ist in der Regel nur eine einzige Wortstellung möglich, im Deutschen viele, die zwar schlecht klingen, aber noch nicht absolut falsch sind, und dann

kommt erſt noch eine Anzahl von Stellungen, die zwar bereits falſch ſind, aber im Geſpräch, ja in Reden und Vorträgen immer noch gebraucht werden. Daher kommt es, daß nirgends ſo nachläſſig geſprochen wird, wie in Deutſchland und vor allem in Öſterreich, daß nirgends Schrift- und Umgangsſprache, ſelbſt in gebildeten Kreiſen, ſo verſchieden ſind, und daher kommt es auch, daß man in franzöſiſchen oder engliſchen Büchern ſo viel ſeltener einen ausgeſprochen ſchlechten Stil findet, als bei uns. Sehr mittelmäßige engliſche und franzöſiſche Schriftſteller ſchreiben einen guten klaren Stil, weil ſie eigentlich gar nicht anders können. Sehr bedeutende deutſche Schriftſteller ſchreiben einen unerhört ſchlechten Stil und — man lieſt ſie. Am ſchlimmſten iſt das in der deutſchen wiſſenſchaftlichen Literatur.

Aber dieſe Regelloſigkeit bringt auch einen Reichtum an möglichen Wendungen und Stilcharakteren mit ſich, der ſie wie keine andere zur Überſetzungsſprache geeignet macht. Sie hat nichts Starres, ſie ſchmiegt ſich den weichen, wolkenhaften Gebilden ſlaviſcher Dichter ſo gut an, wie ſie die lapidare Strenge und Kürze eines römiſchen Hiſtorikers kräftig wiedergibt. Sie iſt eines ſpiraligen Perodenbaues fähig und hat einen Reichtum an Partikeln, der ſie der griechiſchen nähert, und kann beinahe die einfache Knappheit der Engländer erreichen. Sie iſt einer Vokalharmonie fähig, die ihr ein Fremder, der uns ſprechen zu hören gewohnt iſt, kaum zutrauen würde, einer viel größeren, als die engliſche Sprache ſelbſt in ihrem melodienreichſten Dichtern je erreichen konnte. Sowie Deutſch-

land in der Mitte aller Länder Europas, ſo liegt ſeine Sprache im Zentrum aller europäiſchen Idiome und iſt faſt jedem ähnlicher, als ſie es untereinander ſind.[1]) Hierzu kommt noch, daß ſie zur Zeit der germaniſchen Vorherrſchaft im frühen Mittelalter die ſich bildenden europäiſchen Sprachen faſt alle beeinflußt hat und nun in jeder verwandte Elemente wiederfindet.

Aber je größer ihre Gaben ſind, deſto ſeltener findet ſich jemand, der ſie zu verwerten weiß. Sie iſt flüſſig wie Waſſer, ſie fällt auseinander wie Gallerte, während die anderen aus feſtem Gefüge ſind. Ihre Worte und Sätze ſind Kugeln, die beſtändig auseinanderlaufen; man muß ſie magnetiſieren, ehe ſie beiſammen bleiben und ſich in ſtrengen Reihen gruppieren laſſen. Durch die engliſche und noch mehr durch die franzöſiſche Sprache führen feſte bezeichnete Wege, der deutſche Autor muß ſich immer ſelbſt einen Weg durch ſeine Sprache bahnen. Dieſe Regelloſigkeit iſt verführeriſch, und darum ſchreiben bei uns ſo überaus viel Leute, die es abſolut nicht können. Das Ohr für den Wohlklang der Proſa ſcheint in Deutſchland eine der ſeltenſten Gaben zu ſein. Denn die deutſche Sprache iſt einer hohen Vokalharmonie fähig — und der Wohlklang beruht vor allem auf der Anordnung der Worte nach ihren Vokalen — deutſche Sätze können faſt wie Muſik tönen, und trotzdem wird faſt in keiner Sprache ſo holperig geſprochen und geſchrieben. Vielleicht iſt das Ohr der Nation darum ſo ungeſchult, weil unſere lite-

[1]) Dies gilt natürlich nur von den Sprachgruppen und nicht von den einzelnen romaniſchen, ſlaviſchen oder germaniſchen Sprachen.

rarische Kultur so jung ist, vielleicht haben uns die Pedantismen der Akademien gefehlt, die gewiß viel zerstört, aber auch das Ohr der Kritiker und Schriftsteller unendlich geübt haben.

Wer nun übersetzen will, der muß vor allem wirklich deutsch schreiben können; aber er muß noch mehr können; es genügt nicht, daß er einen eigenen Stil habe, er muß ganz Herr der Sprache sein, er muß nicht nur Campagnereiter, sondern Schulreiter sein; er muß das Pferd in jede Gangart bringen, seine Sprache dem Stil des Originals völlig anschmiegen können, ohne ihr doch je Gewalt anzutun. Er muß einen Mittelweg gehen, der dünn ist wie ein Grat. Und zu diesem Zweck muß er natürlich in seinem Original völlig zuhause sein, er muß in den Geist des Autors und und in den seiner Sprache eingedrungen sein. Das ist die zweite Vorbedingung und wieder wesentlich eine Frage der persönlichen Begabung. Mit ihr steht die dritte in engem Zusammenhang: Der Übersetzer muß — und das wird schwer und wichtig, sobald es sich um die Übersetzung eines großen Kunstwerks handelt — dem Autor des Originals bis zu einem gewissen Grade gewachsen sein. Man muß noch lange kein Shakespeare oder Dante sein, um Dante oder Shakespeare zu verstehen, aber man muß doch imstande sein, ihnen bis in die letzten Tiefen und Nuancen zu folgen. Man muß kein Wegfinder sein, aber man muß auf jedem gefundenen Weg gehen können. Um wieviel mehr gilt das alles, wenn es sich nicht nur ums Verstehen, sondern ums Übersetzen handelt, wenn man lebendiges Feuer auf eine neue Pfanne schütten will, ohne

die Flammen zu ersticken, ja ohne ihr Flackern wesentlich zu verändern.

Und hier fällt sogleich ein Umstand ins Gewicht, an den nie gedacht wird, und der sich immer gebieterisch fühlbar macht — der Wortschatz. Der Wortschatz ist für den Autor und Übersetzer der nervus rerum, er ist in der Schriftstellerei das, was das Kapital bei einem Unternehmen ist. Je größer ein Autor ist, desto größer ist sein Wortschatz. Er findet den schärfsten Ausdruck für seine Gedanken, er findet für jede Nuance der Empfindung ein Wort, und er findet stets das wohlklingende Wort für die betreffende Stelle. Und wenn ihm das Wort fehlt, dann erfindet er eins und erfindet es so meisterlich, daß niemand merkt, daß er dem Worte hier zum ersten Male begegnet; so trefflich paßt es in das Gefüge des Satzes, so organisch ist es aus den lebendigen Tiefen der Sprache gebildet. So wie in großen Forschern die Denkkraft, so kulminiert in großen Dichtern die Sprachkraft der Nation, in ihnen wohnt der Sprachgeist, sie mehr als alle anderen schaffen die Sprache. Es ist ja bekannt, welche große Zahl neuer Worte die deutsche Sprache Goethe verdankt. Autoren geringeren Ranges, Autoren mit mehr Wollen als Können, Autoren, die ihre Ohnmacht fühlen und gleichsam über die Stränge schlagen, kann man an ihren schlechten mißtönigen Wortbildungen erkennen.

Man hat die Worte vieler Dichter gezählt und man hat z. B. gefunden, daß unter den Engländern Shakespeare den größten Wortreichtum besitzt. Man hat die Wortzahl der einzelnen Stände berechnet, die der Völker gezählt und

verglichen, und ſo wie es unzählige Abſtufungen gibt von den Negervölkern mit ihren vierhundert Worten bis zu den modernen Kulturſprachen, die an hunderttauſend Worte zählen, ſo führen, wenn die Worte gezählt würden, die ein Menſch während ſeines Lebens redend und ſchreibend gebraucht, unendliche Abſtufungen vom Kretin zum ſchriftſtelleriſchen Genie hinauf.

Nicht immer iſt der Mann, der ans Überſetzen eines fremden Autors geht, imſtande, allen Tiefſinn, alle Feinheiten des Originals zu faſſen; — faſt nie iſt der Überſetzer großer Dichter ihnen im Wortſchatz gewachſen. Er verfügt über fünf Synonyme, wo der andere deren zwanzig hat. Jedes Wort iſt ein Bild, ein Gedanke, zum mindeſten eine Nuance. Schlechte Überſetzer begnügen ſich nicht nur damit, die Nuance nur ſo obenhin zu treffen, ſie haben dasſelbe Wort für zwanzig verſchieden nuancierte Ausdrücke des Originals. Sie können gar nicht anders. Sie haben buchſtäblich nicht mehr in ihrem Hirn. Sie ſind wie ein kleiner Kapitaliſt, der den Kredit einer großen Bank umſpannen möchte. Solche Überſetzungen müſſen dann arm, fade und verwäſſert klingen, ſie geben immer das banale Wort, wo der Autor ein charakteriſtiſches gab.

All dieſe Schwierigkeiten erhöhen ſich um einen Grad oder um hundert Grade, ſobald es ſich um die Überſetzung poetiſcher Werke handelt. Der Überſetzer einer Dichtung muß ſelbſt ein Dichter ſein, wieder in dem Maß und Abſtand, der oben gekennzeichnet wurde; er muß nicht ſelbſt der großen Konzeptionen eines Shakeſpeare fähig ſein, nicht ſelbſt ſolche Geſtalten ſchaffen können; die gibt das

Original — aber es muß ihm dieſelbe Macht der Stimmung, dieſelbe Harmonie der Worte zur Verfügung ſtehen. Und das iſt nur ſehr ſelten der Fall. Darum ſagte Shelley: „Es wäre ebenſo weiſe, ein Veilchen in einen Schmelztiegel zu tun, um das weſentliche Prinzip ſeines Duftes und ſeiner Farbe zu entdecken, als die Schöpfungen eines Dichters aus einer Sprache in die andere umgießen zu wollen. Die Pflanze muß neu aus dem Samen emporkeimen, oder ſie wird keine Blüte tragen: das iſt das Erbe, das uns der Fluch von Babel gelaſſen.“ Und Dante, gleich als hätte er vorausgeſehen, wie man ihn einſt mißhandeln würde, ſchrieb: „Es wiſſe jeder, daß nichts, was in muſikaliſcher Harmonie gebunden iſt, in eine andere Sprache überſetzt werden kann, ohne daß ſeine ganze Harmonie und Süße gebrochen würde.“

Auch bei einem proſaiſchen Werke wird es die Aufgabe des Überſetzers ſein, nicht nur den Gedankeninhalt eines Werkes wiederzugeben, ſondern auch den Stil des Originals ſoweit als irgend möglich nachzuahmen. Stil aber iſt Rhythmus. Auch in der Proſa. Wer überhaupt einen eigenen Stil hat, ſpricht und ſchreibt in einem gewiſſen Rhythmus, liebt einen gewiſſen Satzbau, eine eigene Anordnung der Perioden, eigen klingende Schlüſſe und bevorzugt gewiſſe Wortverbindungen. Dies aber tut er nicht bewußt, ſondern es liegt durchaus im Ohr und im Kehlkopf. Der Klang iſt alles. Ein Menſch, der Gehör beſitzt und viel geleſen hat, wird auch unbekannte Sätze bekannter Autoren leicht erkennen. Noch viel mehr gilt das alles von der Poeſie.

Man kann es gar nicht oft genug wiederholen: Form und Weſen iſt eins. Kein wirklicher Dichter hat erſt die Gedanken und macht dann die Verſe dazu; der Gedanke entſteht bereits in metriſcher Struktur. Aber die metriſche Struktur erſchöpft ſich keineswegs im Versmaß. Das Versmaß iſt ja in den verſchiedenſten Teilen einer Dichtung, in den heiterſten und traurigſten, den pathetiſcheſten und ruhigſten dasſelbe, es iſt in den Dichtungen ganz verſchiedener Dichter dasſelbe. Das Weſentliche iſt die Melodie, der innere Rhythmus, der Klangfall der Verſe, das ſtimmunggebende Element. Eine Dichtung muß uns in eine beſtimmte vom Dichter geteilte und gewollte Stimmung verſetzen, und wenn ſie das nicht vermag, ſo iſt ſie keine. Und das iſt eine weſentlich ſinnliche Wirkung, die durch ſinnliche Mittel, die Melodie und den Rhythmus hervorgebracht wird. Und je voller der Klang der Verſe ihrem Inhalt entſpricht, deſto höher ſtellen wir die Dichtung. Worin dieſer Zuſammenhang liegt und woher dieſe Wirkung kommt, das iſt ſo unbekannt und beruht auf ſo tiefen pſychologiſchen und in letzter Linie wohl phyſiologiſchen Urſachen, wie die Wirkung der Muſik. Es iſt gleichzeitig etwas ſo Individuelles, nicht nur mit dem Werk, ſondern vornehmlich mit der Perſönlichkeit des Künſtlers ſo innig Zuſammenhängendes, daß faſt jeder bedeutendere Dichter eine eigene Kadenz hat. Es gibt eine Goetheſche, eine Heineſche, Uhlandſche Kadenz, die leicht zu erkennen und oft leicht nachzuahmen iſt. Es ſind offenbar Grundſtimmungen in der Seele des Dichters, die darin zum Ausdruck kommen.

Das ſind Dinge, die eigentlich jeder poetiſch empfindende Menſch weiß oder zum mindeſten fühlt, auch wenn er es nicht beachtet, und die doch von den meiſten Überſetzern völlig verfehlt werden. Und zwar darum, weil es ihnen teils an poetiſcher Begabung fehlt, teils aber, weil ſie ſich an äußerliche unwichtige Formen klammern und das nicht beachten, was in aller Poeſie das Weſentliche iſt: die in Klang und Rhythmus ruhende Stimmung, das ungreifbare, dem Verſtand nicht mehr zugängliche Element des Kunſtwerks, von dem der Künſtler ſelbſt keine Rechenſchaft geben kann, und das doch ſein Allerperſönlichſtes iſt, das, was entſtand durch das Mitzittern dunkler, aber entſcheidender Gebiete in ſeinem Gemüt. Woher ihm der Stoff kam, was ihn auf den Gedanken brachte, das kann ein Dichter wiſſen; wie er die Form fand, das weiß keiner. Und jenes Mitzittern oder beſſer ein Nachzittern muß der Überſetzer in ſich hervorrufen, oder vielmehr es muß durch die Einwirkung des Originals in ihm wachgerufen werden; und in einer aufgeregten Stimmung, die der Fieberhitze des Schaffens nicht gleichkommt, aber ihr ähnlich iſt, wird er etwas Vollendetes hervorbringen können.

Dadurch aber, daß die meiſten Menſchen die Form für etwas äußerliches halten und meinen, daß ſie einfach im Versmaß beſtehe, ſind ſie auch beim Überſetzen zufrieden, wenn ſie nur wieder Herameter oder Sonette liefern, oder wenn die Reimfolge des Originals gewahrt iſt, und ſchreiben dann ſtolz aufs Titelblatt „In den Versmaßen der Urſchrift überſetzt“.

Ein Beiſpiel wird leicht verſinnlichen, was ich meine.

Man denke, die berühmte Schilderung des Sonnenuntergangs im Faust wäre in einer fremden Sprache verfaßt, und ein deutscher Übersetzer gäbe Stellen wie:

Betrachte, wie in Abendsonnenglut
Die grünumgebnen Hütten schimmern!

in folgender Weise wieder:

O sieh' doch, wie im Schein des Abends dort
Von Laub umgrünt die Hütten stehen!

oder er übersetzte die Worte Fausts:

Doch ist es jedem eingeboren,
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns im blauen Raum verloren
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt!

mit Versen wie:

Doch ist es jeglichem verliehen,
Daß auch sein Trachten sich zur Höhe hebt,
Sieht über sich er blau den Himmel glühen,
In dem die Lerche trillernd schwebt!

Er könnte sagen, daß er eine in Sinn und Versmaß völlig adäquate Übersetzung geliefert; und dennoch ist es eine Travestie: der packende Tonfall und die Stimmung sind völlig verloren gegangen. Und es wird leider sehr viel in dieser Weise übersetzt. Es gibt eben über dem gleichmäßigen Rhythmus von betonten und unbetonten Silben in jedem Gedicht noch einen zweiten freieren und wichtigeren Rhythmus von mehr und minder betonten Silben, der mit der Klangfarbe der Worte zusammen für die Wirkung entscheidend ist. Und dieser zweite, freiere Rhythmus

muß genau ſo gewahrt werden, wie der gebundene des Versmaßes.

Und noch ein Umſtand ſei hier bemerkt, der von den wenigſten Überſetzern beachtet wird: In den vollendetſten Schöpfungen der größten Dichter ſind nicht alle Stellen gleich vollendet, nicht immer war beim Schaffen die gleich glückliche Stimmung vorhanden, und in jedem Werke gibt es ſchwächere Stellen, Verſe, die faſt nur zum Fortſpinnen des Fadens da zu ſein ſcheinen, neben ſolchen, in denen die Kraft des Genies gleichſam konzentriert erſcheint. Und wenn man die Dichtung genauer durchgeht, wird man faſt in jedem Abſatz eine die übrigen beherrſchende vollklingende Stelle finden, die der ganzen Versgruppe ihren Wert und ihr Gepräge gibt. Dieſe Stellen muß der Überſetzer ſofort erkennen und voll wiedergeben und immer das Unweſentliche dem Weſentlichen opfern. Solche Stellen müſſen zuerſt überſetzt und die anderen ihnen angepaßt werden. Kein Überſetzer wird es vermeiden können, hier und da Flickreime anzubringen. Aber darauf kann jeder achten, daß die Flickverſe an möglichſt unwichtigen Stellen angebracht, und nicht die herrlichſten durch ſie verballhornt werden.

Ich könnte für all dies aus deutſchen Überſetzungen Beiſpiele in Fülle heranziehen, aber es würde faſt ungerecht ſein, einzelne zu erwähnen, wo der Verbrecher eine ſo große Anzahl iſt. Wenn es in Deutſchland, ſo wie es dort ein Reichsgeſundheitsamt für die phyſiſche Hygiene gibt, eines für die geiſtige gäbe, dann müßten ſehr viele Überſetzer und ſo manche Verleger wegen Verfälſchung geiſtiger Nahrungsmittel hinter Schloß und Riegel ſitzen.

Es ſoll indeſſen zugegeben werden, daß es keine Verbrechen, ſondern nur Vergehen ſind, daß mehr grobe Fahrläſſigkeit und nicht böſe Abſicht in den einzelnen Fällen vorliegt. Und dieſer Aufſatz hat vor allem den Zweck, demjenigen, der in guter Abſicht an die Überſetzung eines Kunſtwerkes geht, vor Augen zu rufen, wie ſehr er ſein Können zu prüfen hat und welch große Verantwortung er ſowohl dem Publikum, als dem Werk ſelbſt gegenüber auf ſich nimmt, was für ein häßliches und barbariſches Beginnen es iſt, das, was ein anderer ſchön hergeſtellt hat, zu verunſtalten.

Wien 1898.

# Die Teufliſchen

In zwei Überſetzungen[1]) iſt gleichzeitig das Werk eines franzöſiſchen Schriftſtellers erſchienen, deſſen Name noch vor kurzem in Deutſchland faſt unbekannt war. Und doch iſt das Werk ſchon 1874 veröffentlicht worden und der Verfaſſer Jules Barbey d'Aurévilly, Eſſayiſt, Romancier und Ariſtokrat, vor elf Jahren, 82 Jahre alt, geſtorben. Ein Mann mit einem auffallenden und ausgeprägten Geſicht nicht nur als Schriftſteller, auch als Menſch, einem maſſigen Geſicht, das eines jener kräftigen romaniſchen Temperament verrät, von der Raſſe der Balzac und der Mirabeau. Auch ein Mann von ſehr ausgeprägten Anſichten, die er ſchneidend hervorzukehren liebte, und von feinem Geiſt. Das Buch heißt „Les Diaboliques", „Die Teufliſchen", wie die richtige Überſetzung des Titels lautet, während der von der einen Überſetzerin gewählte Ausdruck „Die Beſeſſenen" den Sinn des Wortes nicht ſo kräftig wiedergibt. Überhaupt ſcheint mir die Überſetzung von J. v. Berthof,

[1]) Jules Barbey d'Aurévilly. „Die Teufliſchen", überſetzt von J. v. Berthof. Buchſchmuck v. Félicien Rops. Wiener Verlag. 1900.

D'Aurévilly. „Die Beſeſſenen." Deutſch von Hedda Möller-Bruck. Deckelzeichnung v. Fidus. Minden i. W.-J. C. C. Bruns. 1900.

von einigen Verſehen und vielen allzu franzöſiſchen Konſtruktionen abgeſehen, die weitaus beſſere. Frau Möller-Bruck hat ſich Kürzungen und Veränderungen geſtattet, die über das Recht des Überſetzers hinausgehen. Sie hat auch die intereſſante Vorrede weggelaſſen, in der Barbey d'Aurévilly ausdrücklich ſagt, daß er „Teufliſches" und „teufliſche Menſchen" darſtellen wollte, nicht „Beſeſſene", das heißt „Verrückte" und „Zurechnungsunfähige".

Man merkt dieſer Vorrede ſofort die Fechterpoſe an und jenen Stil des geiſtreichen Publiziſten, der jede Spur von Naivetät längſt verloren hat und bei keinem Satz, den er ſchreibt, an die vielen, die ihn leſen werden, vergeſſen kann. Zuviel Kunſt und zuviel Abſicht iſt in ſeinen Erzählungen. „Wie ſchon ihr Titel ‚Die Teufliſchen' beſagt, — heißt es in dieſer Vorrede —, haben ſie nicht den Anſpruch, ein Andachtsbuch, eine ‚Nachfolge Chriſti' zu ſein, und dennoch ſind ſie von einem chriſtlich denkenden Moraliſten geſchrieben, der jedoch ſeine Ehre darein ſetzt, ehrliche, wenn auch ſehr kühne Beobachtungen wiederzugeben, und er glaubt — das iſt ſo ſeine Poetik —, daß die kraftvollen Maler alles malen können und daß ihre Bilder hinlänglich moraliſch ſind, wenn ſie tragiſch ſind und Abſcheu erwecken vor den Dingen, die ſie darſtellen." Dieſe „Poetik" iſt widerſpruchsvoll und kaum aufrichtig. Barbey d'Aurévilly hat beim Schreiben vielleicht den Schauder der Senſation, aber nicht moraliſchen Abſcheu erwecken wollen — den hat er erſt für die Vorrede hinzuerdacht — und er hat ſicherlich ſeine Freude nur daran gehabt, die Erzählungen ſo fein aufzubauen und das, was

er „diaboliſch“ nennt, ſo ſcharf herauszuarbeiten. Seine Novellen ſind in der Tat Virtuoſenſtücke der Technik. Obgleich in der Form und Einkleidung manches veraltet iſt, die Kunſt, mit der er die Erzählung vorbereitet, das höllenartige Geheimnis einer jeden ahnen läßt oder ſofort verrät, es hier vorwegnimmt, dort Schritt für Schritt in Andeutungen nähert, wie er mit den Abſchnitten der Erzählung manövriert und ſie nach einem Brennpunkt leitet, iſt bewundernswert. Schon die Einkleidung, das Milieu, in dem erzählt wird, — denn jede Novelle wird von einem Erzähler erzählt, ſei es im Poſtwagen, im Salon oder in einem verrufenen Hauſe, — gibt immer dem ganzen Stück ſeine Stimmung.

Alle ſind ſie farbig und geiſtreich, aber es iſt zuviel Moſaik in der Arbeit. Es ſind keine natürlichen Gebilde, ſondern Kompoſitionen. Die Phantaſie eines Dichters muß jenem magiſchen Smaragd gleichen, von dem orientaliſche Sagen erzählen, daß, wer rein in ihn ſchaute, die ferne Welt ſich darin ſpiegeln ſah: wie aus feinen wallenden Nebeln ſah er Geſtalten auftauchen und ſich bewegen, die Szenen ſich verwandeln, die Kataſtrophen ſich vorbereiten und hereinbrechen, bis langſam nach der Vollendung der Handlung der Nebel die Geſtalten wieder verſchlang. Das Schaffen des Dichters muß das Wiedererzählen einer Viſion ſein, und ſeine „Arbeit“ iſt nur am Ausdruck möglich, wer an der „Erfindung“ arbeiten muß, der ſoll es lieber ganz laſſen. Aber „Les Diaboliques“ ſind „erfunden“, ſelbſt wenn ſie, wie Barbey d'Aurévilly in der Vorrede behauptet, wahr ſein ſollten. Und darum

ist auch das „Teuflische“ in ihnen nicht so erschreckend, wie es sein könnte und müßte.

Wenn wir untersuchen, worin Barbey d' Aurévilly den diabolischen Zug in seinen Gestalten und Situationen sucht, so finden wir, daß in der ersten einfachsten Erzählung, dem „Roten Vorhang“, die im ganzen das wärmste geschlossenste Bild bietet, in dem heimlichen Verhältnis des so sonderbar hoheitsvollen, scheinbar eisigkalten Mädchens mit dem jungen Offizier, der im Haus ihrer Eltern wohnt, nichts so sehr teuflisches ist; für ihn freilich wird die Situation entsetzlich, da sie in seinem Zimmer plötzlich stirbt. Die zweite Novelle „Don Juans schönstes Liebesabenteuer“ ist fast noch harmloser. „Das Glück im Verbrechen“, tadellos entworfen und durchgeführt, erzählt die Geschichte eines Ehepaares, zweier schöner Bestien, die die erste Frau des Gatten vergiftet haben und seither in ungetrübtestem Glück leben. Schrecklicher ist die Erzählung „Eine Whistpartie mit verdeckten Karten“, das geheime Liebesverhältnis eines schweigsamen schottischen Offiziers, dessen einzige Leidenschaft das Whistspiel zu sein scheint, mit seiner Partnerin am Spieltisch, jener schlanken, blassen, verwitweten Gräfin, von so tadellosem Ruf und so boshaftem Witz, der auch ihn nie verschonte, und in deren Zimmer man nach ihrem Tod in einer Kiste unter zahllosen Reseden, die ihren Glassalon mit ihrem Duft erfüllten, ein getötetes Kind findet. Überhaupt ist die Steigerung von einer Novelle zur andern gut durchgeführt, bis sie in der Erzählung „Von einem Atheistendiner“ ihren Höhepunkt

erreicht. Hier ist schon die Einkleidung glänzend. Im Schloß eines alten geizigen Aristokraten, der nur für seinen Sohn freigebig ist, eines ehemaligen Freundes der Holbach und Diderot, versammeln sich bei süperben Diners die Freunde des Sohnes, lauter noch vollkräftige und dennoch vom Leben schon abgedankte Männer, Offiziere der Loire-Armee, einstige Revolutionäre, Geistliche, die sich selber säkularisierten, lauter Männer der Revolution und des Kaisertums, die die Restauration der Bourbons entwurzelt hat, Menschen, die die furchtbarsten Umwälzungen gesehen und die rauhesten Schicksale erfahren, alle von jenem trotzigen, unbeugsamen Atheismus der Schreckenszeit erfüllt, Zyniker bis auf die Knochen, die bei diesen wüsten Gelagen in dem tosenden Saal ihre haarsträubenden Geschichten erzählen. Aufgestachelt von den andern, erzählt zuletzt der Sohn des Hausherrn, der Major von Mesnilgrand, die stärkste Novelle des Buches — die Geschichte der Geliebten eines seiner Kameraden vom Regiment, . . . man mag das Entsetzliche nachlesen. Sowohl dieses Weib, als der Major, in dem etwas wirklich Adeliges liegt, sind die bestgezeichneten Gestalten des Buches, wenngleich bei Mesnilgrand die Züge Byronischer Helden nicht fehlen, die bei den Nachzüglern der Romantik unvermeidlich waren. Die letzte Geschichte: „Die Rache einer Frau", ist allzusehr mit spanischer Romantik verbrämt.

Das „Teuflische" des Lebens ist gewöhnlicher und komplizierter zugleich als in diesen Novellen — es ist nicht so selten, nicht so auffallend, und sehr oft schrecklicher noch, als in ihnen behauptet wird. Kleine Höllenflämm-

chen ſchlagen überall aus dem Boden unſeres Lebens empor; ſie gehören offenbar dazu und ſie flammen in den Seelen wilder und öfter auf, als zahme Leſer glauben möchten, die ſich über dieſe Geſchichten entſetzen und den berüchtigten Satz anbringen werden: „Das ſei keine Aufgabe für die Kunſt, die Kunſt ſolle veredeln.“ — Es iſt heute ſicherlich überflüſſig, vor verſtändigen Leſern die zur Banalität gewordene Erkenntnis zu wiederholen: jeder Menſch, der ſeine Kritik mit den Worten beginnt: „Die Kunſt ſoll“, „Die Aufgabe des Dichters iſt“, hat ſeine Unfähigkeit zu urteilen bereits bewieſen. Denn was die Kunſt ſoll, weiß niemand, was der Künſtler will, weiß kaum er ſelbſt, und die einzige Frage iſt, was er kann. Die Kunſt iſt eine Folgeerſcheinung des Äußerungs- und Nachahmungstriebes des Menſchen, wechſelnd mit ihren Empfindungen und Erlebniſſen, denn wie ein Strom nicht anhält und immer neue Ufer ſpiegelt, ſo iſt es mit der Phantaſie der Menſchheit. Je vollendeter und wahrer das Weltbild in jenem magiſchen Steine, dem ich die Phantaſie des Dichters vergleiche, auftaucht, deſto vollendeter wird das Kunſtwerk uns erſcheinen. Und immer wird es nur ein Auszug ſein, gerade ſo wie das größte Bild, und bedeckte es die Decke der Sixtina, nicht die ganze Welt gemalt zeigen kann, es wäre denn in Auszügen und Symbolen. Dennoch bleibt Spielraum genug und die Werke der ganz großen Künſtler führen immer „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“. Das Böſe iſt nicht hinwegzulügen, es iſt ſo unvermeidlich, daß es nur zu leicht banal wird, daß wir den „Böſewicht“ der früheren Literatur gar

nicht mehr vertragen. Wir ſtellen heute das Böſe anders, einfacher, wahrer, alltäglicher und darum ſchrecklicher dar.

In der modernen Literatur iſt das „Böſe" nur möglich als das Ungeheure, Zermalmende des Schickſals und der Natur, das Naiv-Böſe, das hier nicht gemeint iſt: denn die Mordluſt des Tigers oder des Wilden erſcheint uns kaum anders als ein Elementarereignis. Das „Teufliſche" in dem Sinn, in dem es hier verſtanden wird, iſt ganz auf den Rahmen unſeres ziviliſierten und nervöſen Menſchenlebens eingeſchränkt; wir verſtehen darunter das überraſchend und tückiſch Böſe, das Böſe, für das kein Grund mehr zu finden iſt, als eben nackte Bosheit, oder das raffiniert Böſe, das mit gefährlicher Intelligenz gepaart iſt; es iſt das, was uns die Menſchen unheimlich und erſchreckend macht. Von jenen Kinderſtreichen im „Grünen Heinrich", für die Keller kein andres Wort findet als „Teufeleien" bis zu Richard III. und den „Cenci", wo ſoll die Aufzählung enden — in der Geſchichte, im Leben wie in der Literatur? Darum aber gibt es auch keinen großen Autor, der es nicht dargeſtellt hätte: Shakeſpeare, Kleiſt, Doſtojewsky, Maupaſſant, — um nur einige zu nennen, bei denen es am wirkſamſten und großartigſten zum Ausdruck kommt — und mehr als irgend ein andrer, der größte und objektivſte Schilderer des Menſchenlebens: Balzac.

Sobald dieſer Name einmal ausgeſprochen iſt, wird die Gloriole Barbey d'Aurévillys zu einem ſehr künſtlichen und fremden Licht. Das feine Wort ſeiner Vorrede vom kraftvollen Maler, der alles malen könne, trifft für ihn

nicht zu. Er hat wohl das Geſicht, vielleicht auch das Temperament der Balzac und der Mirabeau, aber nicht ihre gewaltige welterſchütternde Kraft. Er trägt eine Löwenhaut, die nicht ſein iſt; er gehört einem viel kleineren und harmloſeren Katzengeſchlecht an, und all ſein gefährliches Fauchen und Krallenzeigen vermag ihn nicht ſchrecklicher zu machen als er iſt.

In der Tat, man kann ſich keine auffälligere Nachahmung denken, als die Balzac-Nachahmung in den Novellen Barbey d'Aurévillys. Sicherlich iſt es die Nachahmung eines geiſtreichen und begabten Kopiſten, eines Kopiſten, der oft viel feiner, ſorgfältiger und überlegter arbeitet, als der Meiſter des Originals, aber die Schule verrät ſich in jedem Wort. Der Geiſt, die Auffaſſung, die Motive, die Farbengebung, ſelbſt der Stil, ſelbſt die Art der Einſtreuung perſönlicher Bemerkungen ſind entlehnt. Und man merkt das inbrünſtige und vergebliche Bemühen, durch ſchreckhafte Züge, durch plötzliche Wirkungen, den Eindruck einer ähnlichen Kraft hervorzubringen — aber es geht ihm wie den Nachahmern Michelangelos. Selbſt die katholiſche Geſinnung, die wie die Abſolution auf die Sünde folgt, überall nach den Gräueln, die er darſtellen will, zum Ausdruck kommt, iſt eine Imitation Balzacs. Freilich dieſer Rieſe, der der Vater der ganzen modernen franzöſiſchen Literatur iſt, hat alle befruchtet, die ſeither glänzende Namen unter ihren Erzählern führen; alle ohne Ausnahme, ſelbſt Maupaſſant, ſind ihm verſchuldet, und durch ſie das ganze von ihnen beeinflußte Europa. Die Auffaſſung der Geſellſchaft, der Frauen, der Liebe, die Art, modernes

Leben anzuſchauen, iſt allen von ihm aufgezwungen worden, alle ſchauen mit ſeinen Augen, auch die ihn gar nicht kennen. Viele von ihnen haben mehr Stil und Kunſt, aber keiner ſein Genie, ſeinen Reichtum, ſeinen immer ſprühenden unerſchöpflichen Geiſt. Kein franzöſiſcher Autor war gigantiſcher und doch keiner geiſtreicher als er. Er arbeitete ungleich, haſtig und nachläſſig in ſeinem gehetzten Leben, er wälzte die ungeheuren Maſſen ſeiner Stoffe, die Fülle ſeiner Geſtalten vor ſich hin und meißelte ſie mit ungeſchlachten Händen, er ſchuf Torſos wie Rodin. Taine hat in ſeiner kritiſchen Studie über Balzac all ſeine vielen Fehler gleichſam in einer literariſchen Konduitenliſte, einen nach dem andern aufgezählt, und dennoch kann kein anderer ihm gleichgeſetzt werden.

Maurice Barrès ſagte einmal von ihm: Wir Franzoſen ſind in einer beſſeren Lage, unſere Zeit und unſere ſozialen Ereigniſſe zu verſtehen als andere Völker, denn wir haben ihren Spiegel in dem Werk Balzacs, unerklärlich ſcheinende Menſchen und Ereigniſſe finden wir bei ihm voraus erklärt. — Sein fünfzigbändiges Werk, die „Comédie humaine“, iſt eine Wiſſenſchaft. Der „Allwiſſende“ müßte ſein Prädikat ſein, wenn man Schriftſtellern Beiworte gäbe wie den Monarchen. Seine Intuition iſt grenzenlos, ein pſychologiſches Phänomen. Er kannte alle Menſchen und bis in die letzten Falten ihrer Seele, er kannte alle Stände vom Herzog und Miniſter bis zum Landſtreicher und Verbrecher hinab, er kannte die Prinzeſſin, wie die kleine Ladenbeſitzerin der Provinzſtadt, die Betſchweſter wie die Courtiſane, die Offiziere, die eleganten jungen

Leute, den Bankier, den Advokaten, den kleinen Komtis hinter dem Ladentisch, den Bischof, den gefährlichen Jesuiten und den gütigsten Pfarrer; und er wußte von jedem wie er lebte, was er aß, wieviel Geld er brauchte und woher er es nahm, wieviel Kleider er im Schrank hängen hatte. Er kannte alle Organisationen, den Adel, die Armee, die Klöster, die Gefängnisse, Paris und die Provinz, das Leben Frankreichs wie das Schicksal jedes einzelnen. Er hat das Süßeste wie das Schrecklichste, das Reinste wie die Sümpfe von Unreinheit und Kot, über die das Leben der Menschen sich fortwälzt, den gedüngten Boden wie seine herrlichsten Blüten, alle Farben, alle Düfte und alles Gift gekannt und dargestellt, und das Teuflische ganz anders gezeichnet als jener geistreiche Epigone. Er gebraucht das Wort oft, aber er hätte es nie zum Titel gewählt, denn er wollte nie das Teuflische darstellen, sondern Menschen, und wirkt darum nur um so erschreckender, weil wir bekannte Züge sehen, die wir in der nächsten Gasse, im nächsten Haus, wenn nicht noch näher finden können, deren unheimlichen Ausdruck er uns klar gemacht hat. Von der Lektüre der „Cousine Bette", des „Ménage de Garçon", des „Père Goriot", der „Etude de femme" stehen wir mit einem ganz anderen und tieferen Grauen auf als von diesen feinen „Diaboliques", die sich freilich leichter lesen lassen. Töchter, die ihren Vater zugrunde gehen lassen, weil sie sich seiner schämen; die arme Verwandte, die der reichen schönen Cousine, die sie bei sich aufgenommen, ihr Glück nie verzeihen kann, und sie heimlich zugrunde richtet, all die un-

gezählten erbarmungslosen Lügner, Rechner und Streber, die ebenso erbarmungslos geschildert sind — sie sind einfacher und schrecklicher als die Helden Barbey d'Aurévillys. Er gehört nur mit zu den vielen, die in dem Heerstrom wandeln, den Balzac nach sich zog, und zwar zu denen, die am wenigsten wirkliche Originalität besitzen. Aber auch in seinen Novellen erkennen wir die Spuren eines geschichtlichen und literarischen Phänomens: auch in ihnen spiegeln sich all die erschütternden Stürme wieder, die seit hundert Jahren über Frankreich hinbrausten und es bis ins Innerste wie in unaufhörlichen fieberischen Schauern aufgewühlt haben, so daß auf den Fluten des heftiger bewegten Lebens dieser Nation mehr Typen und Individualitäten jeder Art auftauchten, als bei irgend einem andern Volke Europas. Insbesondere in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sah eine einzige Generation vom Ancien Régime über die Revolution und die Heereszüge Bonapartes bis zur Wiederkehr der Bourbonen, der neuen Revolution und den Orléans mehr Umwälzungen, Gräuel und Schrecken an sich vorübergehen, als sonst sechs Menschenalter erleben. Man muß das erste Kapitel von Mussets Roman „La Confession d'un enfant du siècle" lesen, um in ergreifender Subjektivität erzählt zu hören, unter welchen Eindrücken ein Mensch jener Zeit aufwuchs. Aber das welthistorische literarische Denkmal dieser Epoche, ein Shakespearesches Spiegelbild ihres gesamten Lebens, wird die „Comédie humaine" bleiben.

Wien 1900.

# Engliſche Poeſie im neunzehnten Jahrhundert

Das geiſtige Verhältnis Englands zum Kontinent iſt ein Problem. Die angelſächſiſchen Völker ſind durch das Meer von den Kulturvölkern Europas getrennt, und es iſt faſt, als ob das Waſſer den geiſtigen Bewegungen ſtrenge mechaniſche Grenzen zöge, ſo daß ſie nur ſchwer hinüberſchlagen, ſpät und ſehr verändert am jenſeitigen Ufer ſich fortſetzen. Es iſt auffallend, wie ſchnell neue Werke und Namen nicht etwa von Frankreich, ſondern von Rußland, von Norwegen zu uns dringen, wie lange ein Name in England und Amerika leuchten kann, ehe er bei uns widerſcheint.

Goethe hat die Geſchichte der Wiſſenſchaften einmal mit einer großen Fuge verglichen, in der die Stimmen der Völker erſt nach und nach zum Vorſchein kommen. Das ließe ſich eben ſo ſehr auf die Literatur, die Kunſt, die politiſchen Ideen, jedes Gebiet der Kultur anwenden. Aber auch Bilder veralten, und nicht von einer Fuge, nur von einer Symphonie kann heute die Rede ſein, da in allen Kulturländern eine ſo raſtlos quellende Produktion auf allen Gebieten ſchafft und die Bewegungen nicht mehr in langen Wellen durch die Jahrhunderte, ſondern in kurzen

Schwankungen durch die Jahrzehnte ziehen. Aber die nationalen Eigenheiten und die nationalen Zustände lassen, wenn auch in beschränkterem Maße, immer noch ein Führen und Geführtwerden zu, obgleich auch das sich heute in wechselseitigen Einflüssen vielfach verflicht. Das neunzehnte Jahrhundert sah die Weltmacht Englands sich entwickeln und mit ihr eine Geistesrichtung, die heute in dem Schlagwort Imperialismus einen so geläufigen Ausdruck gefunden hat. Es sah an seinem Schlusse bereits neben England Rivalen erstehen, die an eine Weltmacht im Sinne des alten Imperiums gar nicht mehr denken lassen. Dennoch wagte Sir Charles Dilke vor etwa zwei Jahrzehnten, — indem er Amerika einbezog, — zu sagen: „The world is rapidly becoming English!“

Der Zusammenhang zwischen der politischen und kommerziellen Macht eines Landes und seiner geistigen Entwicklung ist ein sehr subtiles und schwer zu verfolgendes Phänomen. Rom beherrschte politisch die Griechen und ward geistig von ihnen genährt. Das erliegende Italien der Renaissance goß von seiner überquellenden Fülle befruchtende Ströme auf die Reiche der Sieger aus. Frankreich zwang durch seine politische Vorherrschaft Ländern, die eine reichere und tiefere Kunst besaßen, die seine auf. Der Einfluß englischer Ideen und englischer Dichtung verdrängte um die Wende des vorigen Jahrhunderts den französischen. Dann kam ein Rückschlag. Die politischen Ideale, die von England her einen Siegeszug über die Welt angetreten hatten, wurden entwertet, weil man sie zu blind und ohne Rücksicht auf nationale Eigenart und orga-

niſche Entwicklung nachgebildet hatte. Aber nicht das allein. Man darf es ſagen: Die engliſche Literatur hat in unſerem Jahrhundert auf dem Kontinent einen nennenswerten Einfluß nicht ausgeübt. Die Romane von Dickens und mehr noch von Walter Scott — den Taine ſo treffend den Homer der Bourgeoiſie genannt hat — haben in der Zeit des bürgerlichen Aufſchwunges eine große Verbreitung gefunden, aber Scott iſt veraltet, und Dickens hat trotz ſeinem erſtaunlichen Talent durch den Mangel an künſtleriſcher Vollendung und ſchöpferiſchen Gedanken keinen tiefgehenden Einfluß gewinnen können. Sein unvergleichliches Auge ſah die Figuren des Alltags mit karikierender Schärfe und lebendigſter Plaſtik — aber er ſchuf keine einzige große Geſtalt. Seine Gefühle waren intenſiv, aber nicht originell. Sein humoriſtiſches Meiſterwerk, „Die Pickwickier", iſt zuletzt doch nur eine Verherrlichung des braven Philiſters. Er hatte keine Weltanſchauung, er war, wie Emerſon ſagt, „ein Londoner Lokalſchriftſteller in koloſſalen Proportionen".

Engliſche Hiſtoriker, Eſſayiſten, Gelehrte werden geſchätzt, aber im Roman und im Drama haben Frankreich, der Norden und der Oſten die Führung ergriffen. Byron war der letzte engliſche Dichter, der die Welt erobert hat; die Leſer Shelleys ſind zu zählen. Schlecht Unterrichtete — und man iſt über England auf dem Kontinent immer ſchlecht unterrichtet — haben bereits von einem geiſtigen Niedergang Englands geſprochen.

Der erſte ſchärfere Blick läßt das als falſch erkennen. Der kulturelle Einfluß Englands wächſt trotz Haß und

Widerſpruch von Tag zu Tag. In der Malerei hat eine engliſche Geiſtesrichtung den Siegeszug durch die Welt angetreten; auf dem Gebiete der dekorativen Künſte, des Stils im täglichen Leben, dem Gebiete des ſogenannten Kunſtgewerbes, auf dem Frankreich bisher unbeſtritten herrſchte, hat England es allenthalben aus dem Felde geſchlagen. Engliſche Möbel, engliſche Kleider, engliſche Buchdrucke und Einbände ſind muſtergültig geworden, engliſche Architektur fängt an nachgeahmt zu werden. Wie iſt es möglich, daß bei ſo ungeheurem Einfluſſe das ſchnellſte und wirkſamſte geiſtige Mittel, das Wort zu verſagen ſcheint?

Es war nicht verſtummt, aber die vornehmſte Strömung engliſchen Geiſtes hat ſich uns lange entzogen. In dieſem Lande ungeheurer Differenzierung, in welchem die Klaſſenunterſchiede in einer ganz anderen Weiſe Kulturgrenzen ſind als bei uns, in dem ausgedehnten Reiche, das ſo viele Klimate und Zonen umfaßt, gibt es im Gegenſatz zur zentralen und konzentriſchen Schichtung in Frankreich oder Rußland und ſelbſt in Deutſchland unzählige Kreiſe neben- und durcheinander. Mehr als anderswo gibt es auf dem angelſächſiſchen Kulturgebiete Völker im Volk und Literaturen in der Literatur.

Seit der Mitte des Jahrhunderts hat Amerika ſich reif erklärt; ſeine Sprache iſt engliſch, aber ſeine Autoren ſind typiſche Amerikaner, und ihre Geiſtesrichtung hat mit der der engliſchen nur mehr wenig gemeinſam. Der Imperialismus und die Kolonien haben in Rudyard Kipling einen Dichter gefunden, eine moderne und realiſtiſche Romantik, bisweilen derb und mit groben Mitteln

arbeitend, aber durchaus eigenartig, unerschöpflich im Reichtum des Stoffes und mit glänzender Technik des Erzählens. Viele werden ihm folgen, und Australien, Kanada und Süd-Afrika werden schließlich auch Söhne mit gelöster Zunge erzeugen, die für ihre jungen Heimatländer sprechen werden.

In Alt-England selbst aber hat die vornehmste Poesie eine Richtung genommen, die zu dieser jungen, schon im Stoffe neuen Literatur des „Empire" und allem, was ihr nachfolgt, im unendlichen Gegensatze steht. Dieser Gegensatz zeigt sich sofort in der Sprache. Jeder große Dichter läßt die Sprache seinen Nachfolgern als ein bearbeiteteres Material, ein feineres Mittel zurück. Aber Kipling oder in Amerika Walt Whitman kümmern sich nicht darum, sie schöpfen aus der Wortflut des Alltags, die sie umgibt, mit äußerster Kunstlosigkeit. Höchste Kunst des Wortes war das bewußte oder unbewußte Ziel der anderen. Byron, der noch nicht zu ihnen gehört, hat in der englischen Sprache Melodien, vokale Klänge gefunden, die sie vor ihm nicht kannte. Shelley hat dann als erster die neue Bahn betreten, die ihn von der Menge abseits führte. Er war der erste, der, um seine eigenartigen Empfindungen und Gesichte auszudrücken, nach Bildern und Wortverbindungen griff, die vor ihm keiner gekannt hatte; er begann mit zarteren Farben zu malen, mit seltsameren Gleichnissen, dringenderen Worten darzustellen. Er reihte seine Bilder wie seltsam gefaßte Edelsteine, nicht immer sogleich verständlich, aber von Sinn und Empfindung durchtränkt und von Poesie ganz durchleuchtet. Andere finden da

und dort ein glückliches neues Bild; diese Dichter verlangen von jedem ihrer Bilder völlige Neuheit; nur das, was sie und was sie hier empfanden, soll es ausdrücken.

Wenn Shelley sagt:

> Der mondenlose Strom der Zeit
> Wird ein Kryſtallreif, der den Namen Adonais tönt

so müssen wir einen Augenblick innehalten, um die Kolossalität des Bildes, das durch die Ewigkeit geschlungen scheint, zu erfassen.

Die früheren englischen Dichter waren rüde in ihrer Größe, germanisch in ihrer Formlosigkeit; die neuen gehen feine vergeistigte Wege, die der präraefaelitischen Richtung in der englischen Malerei parallel laufen; ein italischer Einschlag gab ihnen Form. Dieselbe verfeinerte Sinnlichkeit, dieselbe Freude am bewußten Stil, dieselbe Mystik wie bei den großen Malern herrscht auch bei ihnen. Diesen Zusammenhang hat jüngst ein Wiener Autor in einem interessanten Buche von William Blake bis Robert Browning verfolgt.[1]) Aber er steht so sehr im Banne der Schule, die er bespricht, daß er die feinen überfeinert und über seine Erkenntnisse keine Herrschaft hat. Dabei ist er so gesucht im Ausdruck, daß er pretiös und willkürlich wirkt, so feinfühlig, daß er oft genug am Wesentlichen vorbeigeht. Um Tiefes zu sagen, quält er die Worte und Bilder so lange, bis sie nichtssagend werden. Sein Subjektivität geht bis zur Oberflächlichkeit.

[1]) Rudolf Kaßner. „Die Mystik, die Kunst und das Leben." Über englische Dichter und Maler im neunzehnten Jahrhundert. Akkorde, verlegt in Leipzig 1900 bei Eugen Diederichs.

Er ſchreibt wie ein Menſch, der von einer Landſchaft nur die Töne des Grüns oder nur das Geäder der Baumblätter ſchildern würde. Alles andere exiſtiert nicht für ſein Auge. Dennoch werden auch entzückende Dinge in ſeinem Buche geſagt, Abſätze und Kapitel, die man mit größtem Genuß lieſt. Eines dieſer Kapitel, das zwiſchen die Aufſätze über Shelley und Keats und die ſpäteren fällt, iſt überſchrieben: „Der Traum vom Mittelalter.“ „Etwas iſt in dieſen Autoren, für das Ruskin weder Sinn noch Worte fand, etwas ganz eigenes in den Bildern Roſſettis, Burne-Jones', in den Verſen Swinburnes und W. Morris', etwas ganz modernes: der Traum vom Mittelalter.“ Ein beſſerer Ausdruck konnte für das Gemeinſame, was dieſe Künſtler und Dichter charakteriſiert, gar nicht gefunden werden. Er ſagt alles, er braucht nicht erklärt zu werden. Sie träumen vom Mittelalter, und ſehr richtig fügt Kaſſner hinzu: „Dieſe Engländer waren nur Künſtler, ſie theoretiſierten nicht, traten von keiner Idee voreingenommen, an das Mittelalter; ſie ſahen und empfanden.“ Ich glaube, was ſie alle zum Mittelalter zog, das war die tiefe Aufrichtigkeit und Innigkeit der Empfindung, der unbeſchreibliche Ernſt der Menſchen jener primitiven Zeit. Die Zartheit Dantes in ſeinen Jugendwerken hebt ſich von der blutigen Wildheit ſeiner Zeit um ſo wunderſamer ab. Wir wiſſen, daß derſelbe Mund Flüche ſprechen konnte, die nach ſechshundert Jahren noch nicht verhallt ſind. Und der Schatten Dantes iſt über der präraffelitiſchen Bruderſchaft. Der neue Ruhm und die neue Verbreitung, die Dante in unſerem Jahr-

hundert gefunden, hängt mit dieſer Bewegung zuſammen. Der Kultus des Leides und der Erlöſung, die entſagungsvolle Luſt, zu denen das Leben allezeit ſo viel Motive bietet, erfüllte ſie, und in einer neuen Schönheit gaben ſie ihm Ausdruck. Die große romantiſche Bewegung, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in ganz Europa begann, die in unſerem, von modernen Ideen durchtränkt, in Deutſchland wiederum in Richard Wagner hoch emporſchlug, fand einen anderen, aber nicht minder modernen Ausdruck in den Präraphaeliten Englands. In Form und Wort war dieſer Ausdruck gleich. Dieſe Dichter werden beſſer verſtanden, wenn man die Bilder Burne-Jones' und Roſſettis kennt. Vielleicht war nur bei den Griechen eine gleich vollkommene, von höchſter Kultur zeugende Übereinſtimmung der bildenden Kunſt und der Poeſie zu finden wie bei den modernen Engländern.

Einer von ihnen, Dante Gabriel Roſſetti, war Maler und Dichter zugleich. In ſeinen Bildern wie in ſeinen Gedichten herrſcht dieſelbe ſpiritualiſierte Sinnlichkeit; durch ſeinen Sonettenreigen „The House of Life" ſcheinen ſchattenhafte Geheimniſſe zu wandeln. Er aber war kein vollkommener Meiſter der Sprache. Das war vor allem Algernon Charles Swinburne, der Sänger trauriger Luſt, der an Baudelaire erinnert, den viele Engländer zu franzöſiſch finden. Triſtan und Tannhäuſer, die der Liebe erliegen, ſind ſeine Helden; ſeine Kunſt iſt ſo vollendet, die Stimmung in dem, was er ſchuf, ſo zart und ſo intenſiv zugleich, daß man eine Idee von ihm kaum geben kann. „Er iſt ein großer Unbekannter, wie

in seiner Heimat, so auch in Deutschland, der zweiten Heimat englischer Dichter," sagt Otto Hauser in einem Essay über ihn,[1]) „keines seiner Werke hat bisher einen Übersetzer gefunden, der auch nur einen Teil der unnachahmlichen Schönheit, der gewaltigen Rhythmik des Originals vermocht hätte zu bewahren." Ich versage es mir nicht, einige Verse, die, anscheinend von Hauser selbst, sehr schön übersetzt sind, hier zu zitieren:

Ich versteckte mein Herz in ein Nest von Rosen
Ganz abseits, ferne dem Sonnenschein;
Und weicher lag als im Schnee, im losen,
Mein Herz dort unter den Rosen allein.
Und schlug's noch fort und schlief nicht ein,
Da kein Blatt sich regte am Rosengerank?
Was verscheuchte den Schlaf, was mochte es sein?
Nur eines verborgenen Vogels Gesang.

Ich sprach: Sieg' still, denn der Sonne Rosen
Dringt nicht durch die schützenden Blätter herein,
Und der Wind, der dir gleich, dem ruhelosen,
Schläft auf dem Meer und dem Ufergestein.
O macht ein Gedanke dir jetzt noch Pein?
Umkrallt dich noch immer der Hoffnung Fang?
Was hält noch wach den Schlummer dein?
Nur eines verborgenen Vogels Gesang.

Wo liegt denn das zaub'rische Land? Windrosen
Und Karten weisen uns nimmer hinein,
Nie wurden verkauft in des Marktes Tosen
Früchte, so süß, wie in ihm gedeih'n.

[1]) „Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen." Herausgegeben von Karl Werkmeister. Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Durch den Hag zieh'n Töne des Schlafes allein
Und nur Schwalben des Traums die Felder entlang,
Kein Bellen erweckt den Hirsch im Hain,
Nur eines verborgenen Vogels Geſang.

In der Welt der Träume der Schlaf iſt mein,
Da hör' ich kein Wort aus des Lebens Drang
Von Liebe, die Wahrheit, von Liebe, die Schein —
Nur eines verborgenen Vogels Geſang.

Auch in England iſt nur ein einziger dieſer Dichter populär geworden, der ſeichteſte von allen: Alfred Tennyſon. Aus ſeinen Gedichten tönt dieſelbe ſüß klingende Sprache, aber keine machtvolle Eigenart, kein Hintergrund von ſehnſüchtig durch die Zeiten ſuchenden Ideen gibt ihnen Relief. Es fehlt ihm die Perſönlichkeit. Ihn ſcheint Emerſon im Sinn zu haben, da er im Eſſay „Der Dichter" von „einem Lyriker" ſpricht, „einem Mann von feinem Geiſt, deſſen Haupt ein Tonſpiel zarter Melodien und Rhythmen ſchien, und deſſen Gewandtheit und Herrſchaft über die Sprache wir nicht genug preiſen konnten. Als ſich aber die Frage erhob, ob er nicht nur ein guter Lyriker, ſondern ein Dichter ſei, da mußten wir geſtehen, daß wir in ihm lediglich einen Zeitgenoſſen, keinen Mann der Ewigkeit vor uns hatten. Denn er erhebt ſich nicht aus unſeren niedrigen Schranken wie ein Chimboraſſo über den Aquator, der von ſeiner heißen Baſis aufwärts durch alle Klimate und Zonen der Erde läuft, der ſeine hohen bunten Flanken mit den Gewächſen aller Breiten gürtet, ſondern unſer Mann gleicht dem Landſchaftsgarten eines modernen

Hauses, der mit Brunnen und Statuetten zierlich geschmückt ist, während wohlerzogene Männer und Frauen auf den Promenaden und Terrassen sitzen oder lustwandeln. Wir hören durch all die wechselnde Musik den Grundton unseres konventionellen Lebens hindurch". Das ist Tennyson, der empfindsame Lyriker aller braven Leute in England.

Ein Name aber ist noch da, der durch die Jahrhunderte hallen wird: Robert Browning. Auf dem Kontinent kennen ihn nur wenige. Aber auch jenseits des Kanals, obgleich er über den Ozean ertönte und in England und Amerika „Browning-Gesellschaften" seine Werke lesen und „erläutern", wird die große Mehrzahl immer Tennyson vorziehen.

Es ist charakteristisch, daß auch Kaßner, freilich aus anderen Gründen, ihm nicht gerecht werden kann. Er, der in die Künstler, die er bespricht, so viel hineinlegt, was nicht in ihnen ist, oder was ich wenigstens in ihnen nicht finden kann, macht aus Browning ein Zerrbild. Seine überzarte Sensitivität steht hilflos vor dieser Fülle von Kraft. Er nennt ihn einen Abenteurer — im Sinne der Kunst nämlich. Die ganz Großen waren alle Abenteurer. Sie nahmen das Leben auf, wie es ihnen flutete, sie ziselierten nicht kleine feine Bildchen, sondern die Welt wurde ihnen zum Bilde . . .

> Die aber wie der Meister sind, die gehen,
> Und Schönheit wird und Sinn, wohin sie sehen!

Es wird immer so sein: die das Leben am intensivsten

empfanden, die greifen der Menschheit ans Herz, und von denen läßt sie nicht mehr. Browning aber hat Intensität und Leidenschaft für zehn Dichter.

Solche treten aus jeder Schule heraus. Er war ein Dichter von so ausgesprochener Persönlichkeit, es war ihm so sehr darum zu tun, sich auszudrücken, dem Bilde, das er sah, der Empfindung, die ihn ganz erfüllte, im Wort gerecht zu werden, daß er nicht fragte, ob er auch für andere immer verständlich wurde. Viele seiner Werke gehören zu den dunkelsten. Wenn man ihn fragte, verwies er lächelnd auf die Browning-Gesellschaften. Dieser Gebieter der Sprache, der eine Kunst des Reims und der Rhythmen besaß wie keiner und dabei oft gedrängt, hastig, stürmisch, dunkel, aber immer mit einer erstaunlichen Natürlichkeit und Lebendigkeit schrieb, hat über alle seine Gedichte das Wort „Unübersetzbar" geschrieben. Ihm quellen die Bilder wie keinem andern; jenes Ringen und Greifen nach dem neuen, eigensten, unwiederholten Ausdruck, das Shelley der dichterischen Sprache aufprägte, hat er auf die Spitze getrieben.

Dabei ist er objektiv in seiner Dichtung und spricht fast nie von sich selbst. Er nannte sich einen Dramatiker, aber seine Dramen, obgleich er in ihnen uralte Tragödien der Menschenseelen wie zum ersten Male aufrollt, obgleich sie all seine Originalität und all den überraschenden Reichtum seiner Diktion zeigen, sind als Dramen nicht vollkommen. Er ist ein größerer Dramatiker in seinen Gedichten. Er kann die Welt durch jedes Auge schauen, in jede Seele sich versenken, er gibt, wie er selbst sagte, die

Wahrheit immer in Prisma einer Persönlichkeit, und in jeder Metamorphose geht er ganz auf. Er ist die alternde Frau des schönen Seemanns, die um die verlorene Liebe ihres Gatten trauert, und niemand wird ihre klagenden Worte, die sie vor dem winterlichen Feuer spricht, das mit dem Holz gestrandeter Schiffe genährt ist, in dem wundersam eindringlichen Rhythmus, unerschüttert lesen. Er ist Mr. Sludge, das Medium, und der Stallknecht, der die Flucht der Herzogin erzählt. Als Peter Ronsard berichtet er die Geschichte vom Ritter Delorges und dem Handschuh, die er selbst ansah, weit tiefsinniger und geistreicher, als es in der Ballade Schillers geschieht. Er ist Pamphylar der Antiochier, der den Tod Johannis erzählt, er ist der arabische Arzt Karschisch, der den wunderbaren Fall des auferstandenen Lazarus beschreibt. Er ist Sordello der Troubadour, er ist der Mystiker Paracelsus, und Caliban, der, wollüstig im Schlamme liegend, weit in die blaue, sonnenglänzende Ferne starrend, während allerlei Getier um ihn kriecht, über Setebos, seinen Gott, in ungeschlachten Ungetümsgedanken phantasiert. Aber wo enden mit den Inkarnationen, die er heraufzaubert? Und von jeder kennt er die geheimsten Empfindungen und all die tausend Details, die ihr Leben beschäftigten. Jedes dieser Gedichte ist ein Drama im Spiegel einer Seele und jedes in Rhythmen und Wortverbindungen geschrieben, die aus Empfindung und Gedächtnis nicht weichen, die, wenn man sie liest, den Eindruck des nie Gehörten, nie Gelesenen machen.

Diese abenteuerliche Jagd durch die Szenen der Welt,

dieſes Schauen mit tauſend Augen hat den Vielſeitigen zu dem merkwürdigen Gedicht „Der Ring und das Buch“ geführt. Es iſt eine alte Prozeßſache aus dem Jahre 1699. Graf Guido Franceſchini aus Arezzo hat ſeine Frau, nachdem er endloſe Prozeſſe mit ihr vor verſchiedenen Tribunalen, geiſtlichen und weltlichen, in Rom und Toskana geführt, zu Weihnachten in Rom mitſamt ihren Eltern ermordet. Die Leichen der beiden Alten liegen aufgebahrt in San Lorenzo; die Sache bewegt die ganze Stadt. Wir hören zunächſt, was Halb-Rom ſagt, aus dem Munde eines der Neugierigen, die ſich in die Baſilika drängen, und der die Geſchichte einem andern ausführlich erzählt: Der Graf hatte ganz Recht; die Frau war ihm mit einem adeligen jungen Kanonikus durchgegangen, und auch von ihren Eltern war er geprellt worden. Aber die andere Hälfte Roms denkt das Gegenteil. Ein alter Geiſtlicher, der vom Kloſter kommt, wo die ſterbende junge Frau liegt, berichtet die Leidensgeſchichte ihrer Unſchuld. Es gibt aber eine „dritte Meinung“ Klügerer, welche die Dinge beſſer wiſſen, die Motive aufſpüren: irgend ein feiner ſtrebender Abbate, der einem Kardinal und einem Prinzen den wahren Hergang erzählt: es war wohl kein Teil ſo unſchuldig, wie er ſich ſtellt. Es folgt das Verhör des Grafen, der aus uraltem, aber verarmten Hauſe, im Dienſte der Kirche es zu keiner fetten Stellung gebracht und als Fünfzigjähriger die ſechzehnjährige Tochter des reichen Bürgerlichen geheiratet hat und, wie er mit weinerlichem Pathos erzählt, ſo ſchändlich um Weib und Geld betrogen wurde. Wir ſollten nun alles wiſſen; aber erſt die Aus-

ſage des jungen Giuſeppe Caponſacchi, des Prieſters, der Pompilia entführt haben ſoll und deſſen Verhör zu einer flammenden Anklage wird, bringt uns auf einmal Licht; dieſes Kapitel und dieſe Geſtalt ſind eine der herrlichſten Konzeptionen. Eine leiſe klagende Stimme tönt: es ſpricht das arme, ſterbende, junge Geſchöpf und erzählt, wie Grä-ſlichem ſie mit Hilfe des ernſten und heroiſchen jungen Prieſters entfloh. Wir hören die Advokaten beider Parteien, den verehrlichen Dominus Hiacynthus de Archangelis und den Fiskal Giovanni Battiſta Botini, beim Konzept ihrer Reden mit den prächtigen Phraſen und der ganzen Gleichgültigkeit des Formelmenſchen, den einen ſpitzfindig, den andern mit pathetiſcher Verteidigertorheit die Sache entwickeln und dabei ſo menſchlich und natürlich werden, wenn ſie eigener Intereſſen denken. Und während man in Rom ſtürmiſch den Freiſpruch fordert — denn es iſt doch ein Recht jedes adeligen Ehemannes, die Frau, die er für ſchuldig zu halten ſo vielen Grund hat, zu töten! — lauſchen wir den ernſten Gedanken des weiſen alten Papſtes, der, ſelbſt dem Tode nahe, ſeiner ungeheuren Richterverantwortung bewußt, mit ruhvoller Gerechtigkeit, entſchloſſen die Hinrichtung des Mörders befiehlt.

Und ſo wie jeder in ſeiner Weiſe den ganzen Hergang mit immer neuen Details, von immer neuen Seiten geſchaut, erzählt, wird er uns immer leuchtender klar, gerade weil jeder ihn anders ſah, und die Wahrheit der Dinge, vielfältig geſchaut, wie aus dem ſiebenfarbigen Prisma das weiße Licht, ſich ergibt.

Die größte Zahl von Brownings Kompoſitionen führt

uns nach Italien, wo er viele Jahre gelebt, wo seine Gattin Elisabeth Barrett-Browning — selbst die Verfasserin zum Teil sehr schöner Gedichte — zu Florenz begraben liegt. Den geistigen Zug nach Italien, den Goethe uns allen aufgezwungen, haben diese Dichter und Künstler auch in England erweckt. Keiner aber schwelgte im Glanze des Südens wie Browning, der übrigens von mütterlicher Seite deutscher Herkunft war. Er schließt das Buch, dessen Inhalt ich eben erzählt, als einen „Ring", der bestimmt ist, „Italien und England zu verketten".

In der Tat, die englische Kunst dieses Jahrhunderts ist ein Vermählungsprodukt alter italischer Form und englischen Geistes. Ihre Früchte beginnen nun langsam und tief auch bei uns zu wirken und werden es immer fühlbarer tun, bis neue Formen sie verdrängen werden. Der Unersättlichkeit des Menschengeistes genügt keine Offenbarung. „Die Welt," sagt Emerson, „scheint immer auf ihren Dichter zu warten".

Wien 1900.

# Percy Bysshe Shelley.

## I.

Aus dem mächtigen Strom jener großen bewegten Zeit ungeheuerer Umwälzungen erhebt er sich, eine seltsam reizvolle ganz eigenartige Erscheinung von zartester Schönheit, und in seinem ereignisreichen Schicksal hat, wie in dem Lord Byrons, die Natur selbst einen künstlerisch abgeschlossenen Roman geschaffen. Beide, die ungefähr Altersgenossen waren, machte der Zug der Zeit und der Zustand ihres Landes zu Empörern und Vorkämpfern der Empörung, beide trug der Strom aus der Heimat fort nach jenem Lande, das Shelley in einem berühmten Vers das „Paradies der Verbannten" genannt hat, und beide sind sie jung und vorzeitig gestorben.

Byrons Tod scheint ein natürlicher Abschluß eines großen Lebens; das Feuer der unbändigen Seele, das lebenslang in ihm raste, mußte ihn aufzehren, und in der kurzen Zeit, die ihm gegönnt war, hatte er sich ausgelebt; die Gewaltsamkeit seines Schicksals gab ihm mehr Fülle des Stoffs als anderen achtzig Jahre, und seine Werke scheinen alles das zu sein, was sie sein konnten. Sein

Leben ſelbſt nahm einen ſo künſtleriſch aufgebauten, immer breiteren Gang, und ein ſo weitleuchtendes Ende, daß es organiſch vollendet und geſchloſſen erſcheint. Einen alten, reifen, geſetzten Lord Byron kann man ſich gar nicht vorſtellen; ſo wie manche Götter der Sage ſtets jung und andere ſtets alt dargeſtellt werden, ſo iſt es mit den Erinnerungsbildern hiſtoriſcher Menſchen. Shelleys Leben hat ein plötzliches und gewaltſames Ende genommen, und ſeine Entwicklung, die eine ruhigere und ſtetigere war, ſcheint vor der Zeit abgebrochen. Wenn Byron immer jünglinghaft erſcheint, einem Apoll oder Achilles vergleichbar, ſo iſt Shelley knabenhaft zart, wie Narciß. Als er ſtarb, war er dreißig Jahre alt und ſah aus wie zwanzig. Auch iſt Byron, ein ſo romantiſches und heroenhaftes Licht ihn umſpielt, weit irdiſcher im Weſen, eine ſinnlich kräftige Natur, ſeine Werke von fühlbarem Ton, Shelley neben ihm iſt ganz unirdiſch und durchgeiſtigt. Eine „Geiſterſtimme" nennt Carlyle ſeine Dichtungen; „ſeine Geſtalten," ſagt Taine, „ſind ſubſtanzloſe Phantome; die Augen geheftet auf die prachtvollen Erſcheinungen, mit denen er den unendlichen Raum bevölkerte, ſchritt er durch die Welt, ohne den Pfad zu ſehen, und über die Steine des Weges ſtolpernd." Ein unſchuldiges, ahnungslos gütiges Kindergeſicht ſieht uns aus ſeinen Bildern an.

„Was! dieſer mild ausſehende, bartloſe Junge," ſchrieb Trelawny, der Shelley in Piſa kennen lernte, „war es möglich, konnte der das Ungeheuer ſein, das mit aller Welt im Krieg lag, den die Kirchenvorſteher exkommuniziert haben, dem ein grimmiger Lord-Kanzler alle bürger-

lichen Rechte abgesprochen, den jedes Mitglied seiner Familie verleugnet, den die eifersüchtigen Weisen unserer Literatur als den Gründer einer satanischen Schule denunzieren?"

Es war so. Der mildeste und gütigste Mensch, der niemandem je etwas zuleide tat, wurde, weil er keine Konzessionen machte, ganz und gar seinen Weg ging, weil er kein Wort des Tadels über die mächtigen Organisationen unserer Zeit, die man Staat, Kirche, Gesellschaft nennt, zurückhielt, verfolgt und geächtet; siebzig Jahre früher hätte er sicherlich auf dem Scheiterhaufen, und noch früher am Kreuze geendet. Es ist einer jener seltsamen dramatischen Gegensätze, die sich die Geschichte, als ob sie mit den Menschen ein ironisches Spiel triebe, manchmal gestattet: Dieser Mensch, der, wenn einer, an die Apostel erinnert und dem Ideal, das wir unter den ersten Christen uns vorstellen, ähnlich war, war der leibhaftige „Antichrist", einer der heftigsten, unbezähmbarsten Bekämpfer und Feinde, den die christliche Lehre in unseren Tagen gefunden hat.

Seine zarte Körperkonstitution, die Mildheit und Empfindlichkeit seines Wesens, seine Liebe zu den Studien, seine Naturschwärmerei, der Reichtum der altadeligen Familie, der er entsprang, alles hätte gerade diesen Knaben zu einem ruhigen, höchstens an inneren Ereignissen reichen, unauffälligen Leben bestimmen müssen, wobei er immerhin am Schreibtisch die revolutionärsten Bücher hätte verfassen mögen. Aber in seinem jungen Kopf wohnte eine unbezwingliche, souveräne, weltfremde

Logik, die Logik des Schwärmers, und was diese Logik gebot, das tat derjenige, in dessen Kopf sie arbeitete. Still, ohne Lärm, mit der Ruhe des Fanatikers trachtete er sein Leben rücksichtslos nach den kristallenen Idealbildern in seinem Hirn zu gestalten. Da er an jede Institution die Kritik einer unerbittlichen Wahrhaftigkeit und eines schneidenden Idealismus legte, den das tägliche Leben so wenig verträgt, wie die dünne Luft über hohen Bergen, mußte er mit allem klar und scharf brechen, womit die Menschen am meisten verwachsen sind, mit Eltern, Familie, Schule, Gesellschaft, Kirche und Staat; und die Schritte, die er unbedenklich tat, mußten den Menschen die auffälligsten und revolutionärsten scheinen, die sie sich vorstellen konnten.

Nicht im Vaterhause, wo er von seinen zwar beschränkten, aber ziemlich gutmütigen Eltern gewiß nicht mißhandelt wurde und der Abgott seiner jüngeren Schwestern war, — denen er gerne geheimnisvolle Märchen von der Riesenschildkröte oder der ungeheuren Schlange erzählte, die in einem nahen Teich ihr Dasein führen sollte, — nicht da ist rebellischer Trotz in ihm erweckt und großgezogen worden, sondern in der Schule. Empfindliche, feinfühlige, überhaupt individuell veranlagte Kinder haben in der Schule vom Unverständnis der Lehrer und der Grobfühligkeit ihrer Mitschüler fast immer viel zu leiden. In Shelleys zartem Knabenkörper wohnte eine nicht leicht zu bezwingende Seele, er ließ sich nicht zum Heloten herabdrücken, noch Lebensfreude und Lebenskraft brechen, wie es öfter geschieht, als man ahnt. Ein

ſanftes, harmloſes, eigenartiges Kind, mit fremden Neigungen, wurde er eben deshalb von dem kleinen Pöbel ſeiner Jungen ſo verfolgt, gereizt und gequält, „daß ſeine Augen flammten, wie die eines Tigers, ſeine Wangen totenbleich wurden, und alle ſeine Glieder zitterten.“ Er wurde von Lehrern und Schülern ſo geprügelt, daß er zuletzt unempfindlich gegen Schläge wurde; und ſeine wütende Verteidigung machte ihn, obgleich er meiſt der Schwächere war, zuletzt von den Mitſchülern gefürchtet. Er war ein ſo hartnäckiger Verteidiger aller Angegriffenen, ein ſo kühner Redner vor den Lehrern und auch gegen ſie, ſo toll in der Erregung, daß er der „verrückte Shelley“ auf der Schule hieß. „Das bloße Hören oder Leſen von einer flagranten Ungerechtigkeit, Unterdrückung oder Grauſamkeit,“ erzählt ſein Couſin und Mitſchüler, Captain Medwin, „machte, daß ſein Geſicht ſich vor Schauder und Empörung verzerrte.“ In einer kontinentalen Schule wäre er wahrſcheinlich gebrochen worden, aber in England, wo Unabhängigkeit und Behauptung der Perſönlichkeit gleichſam als ein idealer Appell in der Luft ſchweben, in der Geſchichte verkörpert ſind, und auch dort, wo Tyrannei des Stärkern herrſcht, immer wieder gelehrt und gepredigt werden, war das Reſultat nur das, daß tödlicher Haß gegen Unterdrückung jeder Art in ihm reif wurde, und daß in ſeinem kleinen Denkerkopf eine folgenſchwere Revolution ſich vollzog: Religion, Chriſtentum und Liebe waren die Worte, die alle regieren ſollten, aber von den Leuten, die ſie beſtändig im Munde führten, ſah er nur Roheit und Grauſamkeit; der Zwieſpalt zwiſchen

der „idealen Forderung“ und der erbärmlichen Wirklichkeit stand klar vor ihm, und „Religion“ war für ihn gleichbedeutend mit Heuchelei und Lüge geworden.

Nebenbei las er viel, trieb im Hause am liebsten chemische Experimente, in denen er seinen Hang zu Alchymie und Mystik befriedigen konnte; noch lieber aber war er auf dem Wasser oder im Mondschein auf den Feldern, wo er nach Geistern und mystischen Sensationen auslugte. All dies, sowie daß er seinen intimsten Freund in einem alten Doktor hatte, der ihm als ein Meister geheimer Künste erschien, daß er schriftstellerische Versuche machte und mit einer hübschen Cousine eine Liebeskorrespondenz führte, überhaupt mit Mägdlein gerne Briefe idealen und überirdischen Inhalts wechselte, sind früh auffallende Züge, die alle mit ihm wuchsen und den Schwärmer Shelley kennzeichneten.

Er kam auf die Universität zu Oxford, wo er mit Thomas Jefferson Hogg befreundet wurde, der in lebendiger Art den Eindruck geschildert hat, den sein „außerordentlicher Gast“ gleich beim ersten Besuch auf ihn machte. Ungewöhnlich jugendlich erschien er ihm, lang, aber vorgebeugt, zart und schmächtig, und doch von kräftigen Knochen, mit einem wunderschönen Lockenkopf; von feinstem Teint, weiß und rosa, und doch vom langen Aufenthalte auf dem Wasser und in der Sonne gebräunt und mit Sommersprossen bedeckt; die Bewegungen manchmal abrupt und heftig, meist aber voll Anmut, das Gesicht oft zerstreut und gleichsam gequält in Agonien heftigen Denkens. Die Züge waren voll Feuers und Lebens und

schienen fast übernatürliche Intelligenz zu verraten; der Ausdruck aber war sanft und liebenswürdig; in ihm lag jene tiefe religiöse Ehrfurcht, die die Bilder alter Florentiner zeigen. Im Gespräch war er von stürmischem Enthusiasmus, daß seine Stimme oft kreischend umschlug. Als er das erstemal bei Tisch erschien, verfocht er leidenschaftlich den Vorrang der deutschen Poesie vor allen anderen.

Dieser scharfe Beobachter und nicht unbegabte Bursche wurde Shelleys Bewunderer, Kamerad und Mitarbeiter, der an seinen nächsten verhängnisvollen Schritten teilnahm. Schon vorher hatte Shelley Gedichte drucken lassen, zwei Romane vollendet und einen dritten begonnen. Die Romane „Zastrozzi" und „St. Irvin" erinnern stark an die Stürmer und Dränger und zeigen unverkennbar deutschen Einfluß, unreife Früchte der Romantik, der auch Shelley in seinen Anfängen angehört. Es sind Räuber- und Schauerromane, die uns heute nur mehr interessieren, weil sie von Shelley sind, und die den künftigen Dichter nur durch die wundervolle Sprache andeuten.

Die außerordentliche Kombination des Dichters und des tendenziösen Theoretikers in Shelley äußerte sich zunächst in abwechselnden Produkten. Er schrieb, veröffentlichte und verschickte an alle Abgeordneten, alle höheren Geistlichen — einen Aufsatz „Über die Notwendigkeit des Atheismus", einen kurzen logischen Traktat, der weder Neues, noch Wertvolles enthielt, aber peinliches Aufsehen erregte. Das Heft war anonym publiziert worden, doch der Autor wurde leicht entdeckt. Vor den akademischen

Senat zitiert, verweigerte er jede Auskunft; das Ende war, daß er und Hogg, der die Vorrede verfaßt haben soll, relegiert wurden und sehr niedergeschlagen nach London zogen. Von London aus kündigte er seinem Vater seine und Hoggs Ankunft an.

Sein Vater, Mr. Timothy Shelley, ein sehr beschränkter, sehr konservativer Herr, verlangte, daß sein Sohn jeden Verkehr mit Hogg, den er für den Verführer hielt, aufgebe. Ein edelmütig veranlagter Junge konnte darauf nicht eingehen, und Mr. Timothy erklärte ihm, dann möge er für sich selbst sorgen. Eine dritte kleine Katastrophe trat hinzu: die Eltern seiner hübschen Cousine Harriet Grove, mit der er so gut wie verlobt gewesen, hatten in seinen langen Briefen entsetzt seine freigeistigen Ansichten gelesen, hatten noch entsetzter von seiner Relegierung wegen Atheismus und von seiner Auflehnung gegen die eigenen Eltern gehört und machten der Korrespondenz wie der Verlobung ein Ende. Shelley war sehr unglücklich, aber er sowohl, wie die Cousine haben sich bald getröstet.

Er war in einer bitteren Lage; indes, ein Bruder seiner Mutter, Hauptmann Pilfold, fand den Neffen sehr schneidig und schickte ihm Geld, seine Schwestern und eine Schulfreundin der Schwestern sammelten ihr Taschengeld für den Verstoßenen, Hogg war nicht ohne Mittel, und so fristeten die Jungen romantisch ihr Leben, bis einflußreiche Verwandte, insbesondere der Herzog von Norfolk, die Väter versöhnten, und der alte Shelley sich dazu verstand, dem Sohne 200 Pfund jährlich auszusetzen,

mit der Erlaubnis, zu ſtudieren, wo und wie er wolle. Jene Schulfreundin, die mitgeſammelt hatte, war Harriet Weſtbrook, ein hübſches ſechzehnjähriges Mädchen, die Tochter eines Kaffeeſieders. Shelley, der im Hauſe verkehrte, trat ſogleich als Reformator auf. „Er mußte immer jemanden emanzipieren.“ Harriet ſollte noch ein Jahr in die Schule gehen, in der ſie ſich unglücklich fühlte; Shelley, an den ſie ſich in dieſem Konflikt wendete, riet ihr, als geſchworener Feind jedes Deſpotismus, ja nicht nachzugeben. Der alte Weſtbrook beſtand auf der Schule, und Harriet lief aus dem Hauſe . . . zu Shelley, der fühlte, daß er die Folgen ſeines Rates tragen müſſe und ſie bei ſich aufnahm. Er ſah wohl ein, daß ſie nicht ohne weiteres bei ihm bleiben konnte, und der Edelmann in ihm löſte die Situation mit der äußerſten Don Quixoterie: er fuhr nach Schottland und ließ ſich mit ihr trauen. Die Ehe war ihm eine leere Form und ein häßlicher Zwang; aber aus Rückſicht auf die Freundin unterwarf er ſich der bekämpften und verachteten Formalität.

Die Kataſtrophen in Shelleys Leben entſprangen zumeiſt nicht ſeinen Leidenſchaften, ſondern ſeinen Theorien; und töricht begeiſterten revolutionären Schritte dieſes ſchönen Jungen haben etwas Tragikomiſches. Auf die Anzeige der Vermählung hin entzog ſein Vater ihm jede weitere Unterſtützung; aber nicht das war das Verhängnisvolle, denn Hogg und Hauptmann Pilfold taten für ihn, was ſie konnten: das Schlimme war, daß Shelley nie daran gedacht hätte, Harriet Weſtbrook zu heiraten, wenn ſie nicht zu ihm geflüchtet wäre. Sie war allerdings in ihn verliebt,

und anfangs fühlte auch er sich in der neuen reizvollen Situation recht glücklich . . .

Das so ganz junge Ehepaar wohnte an den verschiedensten Orten, in Wales, in Irland, in London, bald hier, bald da, in ziemlicher Not und in romanischen Freundschaften, deren Shelley seit frühester Jugend immer neue fand, und in denen er sich damals unaufhörlich irrte, da pathetische Überschwenglichkeit ihn sogleich gefangen nahm. Besonders waren es Frauen, die die „unmittelbare Aufforderung zum Ideellen", die Goethe für sie so gefährlich findet, so gerne hören — oft sehr unbedeutende Frauenzimmer, die störend und ärgerlich in sein häusliches Leben eingriffen; oft wieder schöngeistige Damenkreise, gleich dem, der sich um Madame de Boinville, die schöne Frau mit den schneeweißen Haaren, schloß, denen Shelley die langen Mondnächte hindurch erzählte oder mit denen er über große Themen debattierte. Mit romantischer Geschmacklosigkeit führten alle phantastische Namen: Madame de Boinville hieß Marina, Shelley Ariel oder Oberon — das ganze offenbar eine Blüte jener übersinnlich-sinnlichen Sentimentalität, die in den geistigen Kreisen zweiten Ranges seit hundertdreißig Jahren ihr Unwesen treibt.

Währenddessen schrieb Shelley seine frühen reformatorischen Pamphlete, den „Aufruf an das irische Volk", den er und seine Frau in Dublin vom Balkon unter die Leute warfen, einen anderen Aufruf an die Engländer zur Unterstützung der armen Iren, dann seine berühmte „Declaration of Rights", sowie einen offen Brief an den

Kanzler Lord Ellenborough, voll der kühnsten Vorwürfe wegen der Verurteilung eines oppositionellen Schriftstellers, und endlich (Ende 1813) das Gedicht „Queen Mab". All diese Schriften sind rücksichtslos revolutionär: er begehrte die sofortige Abschaffung des Privateigentums, der Ehe, des Christentums, des Gottesglaubens überhaupt und des Fleischessens. Er war ganz und gar ein Kind der Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts, und so wie die Denker der Revolution Staat und Gesellschaft aus dem Kopfe rekonstruierten, unbekümmert um die Tatsachen und die Gesetze der Entwicklung, so wollte auch Shelley mit der Logik des Schwärmers die Welt umformen und „gerecht" und „frei" machen, ohne jede Rücksicht auf die historischen Zusammenhänge und die tatsächliche Möglichkeit.

Aber Utopien für den Augenblick, waren es doch Blüten der höchsten Hoffnungen des Menschengeschlechtes, die früher oder später in reiferer Form von den vornehmsten Herzen wieder aufgenommen und verkündet wurden und politische Programmpunkte jeder ernsten Reform bleiben. Auch sind sie von Shelley in einer so herrlichen klaren Sprache und mit so freudiger Begeisterung ausgesprochen worden, daß die steigende Popularität dieser Jugendschriften, die Shelley selbst später als im Ausdruck unreif verwarf, besonders in sozialistischen Kreisen begreiflich ist. Wie lapidar sind Sätze, wie die folgenden aus der „Declaration of Rights": „Großer Reichtum ist eine Schande für den, der ihn besitzt," oder „Was die Reichen von ihrem Überfluß den Armen geben,

iſt nicht eine vollkommene Gnade, ſondern eine unvollkommene Pflichterfüllung." So lange Shelley lebte, wurden dieſe Schriften nicht ſehr verbreitet, und wo ſie bekannt wurden, erregten ſie Entſetzen, insbeſondere die „Queen Mab" mit ihren erbitterten Angriffen auf die Religion, „die Schweſter der Selbſtſucht, die Mutter der Lüge und des Verbrechens", auf Judentum und Chriſtentum, auf Staatsmänner, Könige und Prieſter, die „dreierlei Teufel und Verderber der Welt".

Shelleys äußere Lage war nicht ſo ſchlimm, da ſelbſt ſein Vater, der ihn nicht vor ſich ließ, ihn heimlich unterſtützte; aber innerlich, in ſeinem Hauſe ging in die Brüche, was ſo ſchlecht und unbedacht gekittet war. Shelley beſaß eine verzweifelte Fähigkeit, Menſchen und Dinge zu idealiſieren und das Leben im Spiegel ſeiner überirdiſchen Träume zu ſehen. So hatte er auch ſeine hübſche, unbedeutende, kleine Frau in ſeine Regionen erhoben, bis ſich allzu klar zeigte, daß ſie zwar die Phraſeologie ſeiner Schwärmereien annehmen, im Weſen aber ihm nicht folgen konnte. Sie waren beide ſo furchtbar jung geweſen, und die Entwicklung zeigte ſchnell, welch ein geringes Kraut neben einer der ſeltſamſten und ſchönſten Menſchenblüten emporwuchs. Das arme Geſchöpf, das vielleicht gleichfalls bei all ſeiner Unbedeutendheit abnormale Züge hatte, ging ganz in die Irre. Sie war bald ſchwermütig, bald kindiſch leichtfertig und gedankenlos ſelbſtſüchtig, und verletzte Shelley durch ihre Kälte gegen die beiden Kinder, die ſie ihm geboren hatte. Dennoch ließ er ſich, um ſeine ſchottiſche Ehe in England zu legaliſieren,

in der St. Georgskirche in London zum zweitenmal mit ihr trauen. Unmittelbar darauf kam die Katastrophe; er lernte das Weib kennen, das schön, begabt und hochsinnig wie er, seine Gesinnungs- und Wesensgenossin, zur Ehe mit ihm vorausbestimmt schien: Mary Godwin, die Tochter der Mary Wollstonecraft. Sie war damals siebzehn Jahre alt, er hatte sie schon zwei Jahre vorher einmal am Tisch ihres Vaters gesehen, aber das Kind gar nicht beachtet.

„Nichts, was ich je in Romanen oder Geschichten gelesen," schreibt sein Freund Peacock, „hat mir ein so mächtiges Bild plötzlicher, heftiger, unwiderstehlicher, unbeherrschbarer Leidenschaft gegeben, als die, unter der ich ihn leiden fand, als ich auf seine Bitten vom Lande kam, um ihn in London zu besuchen . . . Er zeigte in Blicken, Gebärden und Sprache den Zustand eines Geistes, der eine Revolution durchmacht, wie ein Reich — Haar und Kleider waren ungeordnet, seine Augen blutunterlaufen . . ."

Er kämpfte lange, aber die Ehe war nie etwas anderes, als eine Formalität für ihn gewesen, dazu kam ein wahrscheinlich irriger Verdacht, daß Harriet ihn betrog. Er verlangte von ihr die Scheidung; da Harriet gar nicht oder jedenfalls nicht endgültig einwilligte, und Godwin ihm den Verkehr mit seiner Tochter verbot, floh er mit Mary in die Schweiz; die Kinder und fast sein ganzes Einkommen überließ er seiner Frau. Seine Ehe mit ihr hatte kaum drei Jahre gedauert. Seine ganze Weltfremdheit zeigt sich in einem Brief, den er ihr von Troyes aus

ſchrieb, in dem er ſie ſeiner Freundſchaft verſicherte und aufforderte, „als Freundin“ zu ihm und Mary zu ziehen!

Das war im Auguſt 1814, aber ſchon nach wenigen Wochen kamen beide zurück, um ſich in London ausgeſtoßen und gemieden zu ſehen, und in ſo kläglicher Geldnot, daß Shelley ſich vor pfändenden Gläubigern in Verſtecke flüchten, im geheimen in kleinen Wirtshäuſern mit Mary zuſammenkommen mußte.

Ein paar Monate ſpäter ſtarb ſein Großvater Sir Byſſhe Shelley, und dadurch, daß Shelley ſeinem Vater gegenüber für eine jährliche Rente auf das Majorat zu gunſten ſeines jüngeren Bruders John verzichtete, war er von nun an vor Not geſichert. Während das Teſtament ſeines Großvaters verleſen wurde, durfte der verlorene Sohn nicht ins Haus, ſondern ſaß im Vorhauſe, ruhig Miltons „Comus“ leſend, und wurde von den aus dem Zimmer Tretenden über die Vorgänge informiert. Sein Milieu war immer voll charakteriſtiſcher Seltſamkeiten: der hochgeſtelzte Godwin mit dem großartigen Freiſinn in ſeinen Werken und der philiſtröſen ängſtlichen Eitelkeit im Leben, der tugendhaften Sehnſucht nach Bezahlung ſeiner Schulden mit Shelleys Geld; dann die ſchönen ſchwermütigen Mädchen in Godwins Hauſe; der ſeltſamſte von allen aber blieb Shelley ſelbſt, mit ſeinen Träumen und Halluzinationen, ſeinen jähen Entſchlüſſen und ſeiner ſchwärmeriſchen Vornehmheit. „Er war die intereſſanteſte Erſcheinung, die ich je geſehen,“ ſchrieb eine Freundin Marys, die ihn um dieſe Zeit kennen gelernt

hatte. „Sein Auge war glänzend, aber milder, als das eines Rehes, ſeine Geſtalt ſchlank, faſt tadellos, ſein langer, brauner Rock mit Kragen und Ärmelaufſchlägen von gekrauſtem Lammfell — mir iſt, als hätte ich ihn erſt geſtern geſehen. Manchmal trug er einen Kranz von Waldreben und wilden Blumen auf dem Kopf. Dann ſchien er gänzlich in ſich verſunken und ſtürmte den Weg entlang, ohne einen Blick für die Menſchen, die er traf oder überholte."

Abermals ging er mit Mary, ihrem Kinde und ihrer Stiefſchweſter Claire Clairmont in die Schweiz. Am Genferſee traf er mit Lord Byron zuſammen. Beider Briefe aus dieſer Zeit ſind karg und erzählen faſt nichts von der Begegnung, aber ſie waren faſt beſtändig beiſammen, zogen ſich mächtig an; der Einfluß eines jeden auf den anderen, und mehr noch der „des Himmels, der Berge, des Fluſſes, der Winde, des Sees und der Blitze" auf beide iſt in ihren Werken fühlbar. Das ſcheinbar zufällige Zuſammentreffen am Genferſee war höchſt wahrſcheinlich von Byron und Claire Clairmont in London verabredet worden: ſie erlebten dort die kurze glückliche Epiſode ihres traurigen Romans. Im Herbſt desſelben Jahres, als Shelley bereits wieder in England war, tötete ſich Marys zweite Stiefſchweſter, Fanny Imlay, und drei Monate ſpäter erſchütterte ihn die Nachricht vom Selbſtmord Harriets, ſeiner verlaſſenen erſten Frau, die ſich in den Wellen der Serpentine ertränkt hatte. Er wollte nun die Kinder an ſich nehmen, aber Harriets Vater, Weſtbrook, verlangte gerichtlich, daß dem Atheiſten Shelley, der ſeine Frau verlaſſen und in wilder Ehe lebte, jeder Einfluß auf

die Erziehung seiner Kinder versagt wurde. Der Kanzler Lord Eldon entschied gegen Shelley, die Kinder wurden zu irgend einem Landarzt in Kost gegeben. Den rasenden Schmerz über diesen Frevel und diese Beleidigung hat Shelley nie verwunden. Seine ohnedies schwache Gesundheit litt heftig. Am 11. Mai 1818 ging er nach Italien, wo er von nun an lebte. Vorher hatte er sich mit Mary kirchlich trauen und die beiden Kinder, die er von ihr hatte, sowie Byrons und Claires Tochter Allegra taufen lassen — für ihn eine unerhörte Konzession an die Vorurteile der Gesellschaft.

## II.

Um Autoren, wie Byron und Shelley, ihre Empörung gegen alle in England geltenden Anschauungen und ihr Exil zu verstehen, darf man nie vergessen, daß sie Funken sind vom Feuer der großen Revolution, über die eben eine rückläufige Woge dämpfend und verlöschend strömte. Es ist die Zeit des Wiener Kongresses, die Zeit des scheinbaren Sieges der alten entarteten Mächte über die neuen revolutionären Gewalten. Man sollte es nie vergessen, daß Europa der Gewaltherrschaft Napoleons zehnmal mehr verdankt, als denen, die die Völker gegen ihn geführt: sein Werk war der Umsturz elender und verrotteter Institutionen und das Aufrütteln der Völker; selbst der nationale Aufsturm gegen ihn wäre ohne ihn nie gewesen. Wenn wir mit dem elementaren Ausbruch der uralten revolutionären Bewegung Europas in Frankreich und mit jenem „kräftigen Sturm des Cäsarenüber-

mutes" das ſchmähliche Verhalten der legitimen Monarchen und ihrer Miniſter vergleichen, die Art, wie ſie jenen Sturm ausnützten, und wie ſie ſich gegen die eigenen Völker benahmen, denen ſie die Rettung verdankten, dann wird es ſchnell begreiflich, daß die Größten der Zeit, wie Goethe und Byron, ihre Sympathien eher der unwiderſtehlich anziehenden Geſtalt des großen Feindes als den kläglichen Führern der eignen Nation zuwandten. Eine Quinteſſenz aller Erbärmlichkeit der herrſchenden Kreiſe hat in jener heiteren Konferenz ihren Ausdruck und ihre Repräſentation gefunden, die man in Wien gerne feiert, die die Geburtsſtätte jener Allianz war, die ſich blasphemiſch die „heilige" genannt hat, und auf die Lord Byron eine ſeiner ſchönſten und bitterſten Satiren „Das bronzene Zeitalter" geſchrieben hat.

Schlimmer noch in manchem Sinn als auf dem Kontinent war die Lage der Dinge in England; denn dort war es nicht, wie auf dem Kontinent, nur eine kleine herrſchende Schichte, eine unfähige Ariſtokratie, die ihre im Sterben begriffenen Privilegien noch einmal rückſichtslos auszunützen ſich anſchickte, ſondern die Majorität der Bürgerſchaft, die ganze Geſellſchaft bis hinab in die unterſten Schichten des Volkes.

Es war Englands reaktionärſte Zeit ſeit der Vertreibung der Stuarts. Die vier Monarchen aus dem Hauſe Hannover waren von Georg I. bis zum IV. einer unfähiger als der andere geweſen. Die Herrſchaft lag in den Händen einer egoiſtiſchen und ungebildeten Klaſſe von Großgrundbeſitzern; der Schreck vor der fran-

zösischen Revolution war allen konservativen Schichten in die Glieder gefahren: der Dynastie, dem Adel, der Geistlichkeit und der Bourgeoisie, das Volk war durch den Nationalhaß gegen Napoleon und die Franzosen mitgerissen. Todesangst vor Atheismus und Anarchie erfüllte das Land, die bedeutende liberale Minorität, die eben noch Majorität zu werden gehofft hatte, war nach einer Wahl auf 25 Mitglieder gesunken. Bis zur Wende des hunderts war wenigstens ein genialer, groß angelegter Mensch, der jüngere Pitt, an der Spitze des Tory-Ministeriums gestanden, während nun Lord Liverpool das Ministerium übernahm. Der eigentliche Leiter der Regierung war Castlereagh, dessen Selbstmord Byron seine erste patriotische Handlung nannte. Die furchtbaren Satiren Byrons, Moores und Shelleys verraten in ihrem Ton die Bitterkeit des Kampfes. Im „Irischen Avatar" Byrons heißt es:

Dein Castlereagh kommt, die Stütze am Thron,
Ein Schurke genannt nur mit Flüchen und Hohn!
Nur von niedrigen Trieben und Blutgier entflammt!
Errötet die Insel nicht, der er entstammt?
Ein Reptil ohne Geist, ohne Herz, ohne Kraft,
Ohne Mannheit und Feuer ...

Es ist nichts Dichterisches mehr in diesem robusten Pathos der Erbitterung, die durch die Greuel, die in Irland gegen die Aufständischen und Katholiken verübt wurden, und die aufreizenden politischen Verfolgungen in England selbst erklärt wird.

In der „Maske der Anarchie" zeichnete Shelley das Miniſterium mit naivem Zorn:

In Italien lag ich im Schlummer tief,
Als von England her eine Stimme mich rief.
Sie tönte hohl über See und Land
Und trieb mich zu wandern im Geiſterland.

Ich ſah den Mord auf meinem Weg,
Er hatt' ein Geſicht wie Caſtlereagh,
Glatt ſah er aus und dennoch grimm —
Sieben Bluthunde folgten ihm.

Nach ihm ſah ich die Lüge zieh'n,
Wie Lord Eldon trug ſie Hermelin,
Lord Sidmouth ritt als Heuchelei
Auf einem Krokodil herbei.

Die Anarchie, ſie kam zuletzt,
Auf ein blutbeſpritztes Roß geſetzt,
Mit blaſſen Lippen wie der Tod
In der Apokalypſe, der Mantel rot,

Sie trug ein Szepter in der Hand,
Und auf ihrer Stirn ſtand eingebrannt:
Ich bin Gott, König, Geſetz im Land!

Das Miniſterium hatte die wichtigſten Geſetze ſuspendiert, die Preßfreiheit beſchränkt, die Habeaskorpus-Akte wiederholt aufgehoben, in Irland ſogar die Tortur wieder eingeführt — und naiv, wie die Bilder des Gedichtes ſind, ebenſo fein iſt die Pointe, daß die geſetzloſe und geſetzbrecheriſche Regierung als eine „Maske der Anarchie" bezeichnet wird. Das Gedicht wurde verfaßt, als Ar-

beiterunruhen in Mancheſter blutig unterdrückt worden waren.

Aber die öffentliche Meinung ging vorläufig mit der Regierung — ein Menſch, wie Walther Scott, wünſchte die Wiedereinführung peinlicher Strafen für die Katholiken, und die Annahme der Wahlreform brach ihm beinahe das Herz. In religiöſer, geiſtiger und ſittlicher Beziehung war die engliſche Geſellſchaft von Beſchränktheit und Intoleranz beherrſcht, für freie unbeugſame Geiſter blieb nur das Exil.

Hier ſprachen ſie ſich umſo hemmungsloſer aus, der Heftigkeit des Druckes entſprach die Heftigkeit der Empörung. Bei Byron war die Politik nur Ausbruch eines heftigen Temperaments, bei Shelley theoretiſche Überzeugung. Er gehörte zu denen, die die feurigen Fäden des revolutionären Geiſteszuges, der Europa erneuerte, in dieſer dumpfen Zeit weiterſpannen. Die Ideen, die er verkündete, waren die der großen Revolution, der Denker des achtzehnten Jahrhunderts, nur höchſt individuell gefärbt durch das ſo individuelle Medium ſeines Geiſtes, unirdiſch, rein und ſchwärmeriſch geworden durch ſeine ſchwärmeriſche Idealität, und durch ſeine Poetenphantaſie zu reichen und bunten Bildern utopiſcher Hoffnungen geſtaltet.

Was ſeinem Kampf das beſondere Gepräge gab, das war der unauslöſchliche Zorn und Anſturm gegen das Chriſtentum, gegen alle traditionellen Religionen überhaupt, der faſt in allen ſeinen Schriften in glühenden Worten wiederkehrt. Wir können von den ziemlich wert-

loſen Jugenddichtungen abſehen. Aber „Queen Mab“ iſt bereits ein Programm. Das Gedicht iſt in wechſelnden Rhythmen ohne Reim geſchrieben, eine Allegorie, wie faſt alle Dichtungen Shelleys. Die Einkleidung könnte nicht unbeholfener ſein: ein junges Mädchen, Janthe, hat, ſcheintot oder ſchlafend, eine Viſion: die Feenkönigin erſcheint ihr und bringt ſie auf einem Ätherwagen nach einem herrlichen Palaſt über den Sternen, zeigt ihr die Erde und das Elend der Menſchenwelt, das die drei Verderber, Könige, Staatsmänner und Prieſter zumeiſt verſchuldet haben, ſie erzählt eine Geſchichte der Religionen, die mit den Worten beginnt:

Religion, furchtbarer Teufel du!
Der rings die Erde mit Dämonen füllt,
Den Höllenſchlund mit Menſchen, und mit Sklaven
Das Himmelreich . . .!

Notwendigkeit und Fatum werden erklärt, Ahasverus erſcheint und erzählt die Geſchichte Chriſti in einer ſeltſam verzerrten Auffaſſung: wie er am Kreuz in göttlicher Bosheit gelächelt, im Bewußtſein, ſoviel Elend über die Erde gebracht zu haben! — Zuletzt wird die ſelige friedliche Zukunft der Erde und des Menſchengeſchlechtes gezeigt, die eintreten wird, wenn Religion und Herrſchaft beſeitigt, Freiheit und Liebe allgemein geworden ſind. Dann kommt Janthes Geiſt auf die Erde zurück und erwacht.

Man muß nicht erſt ſagen, wie ſchülerhaft und unkünſtleriſch die Anlage des Gedichtes iſt, in der Gott ge-

leugnet, und die Feenkönigin geglaubt wird; die Anmerkungen nehmen faſt mehr Raum ein als das Gedicht und ſcheinen uns heute der bedeutſamere Teil.

Shelley kam ſpäter zu einer anderen Anſchauung der Geſtalt des Stifters; in ſeinem Eſſay über das Chriſtentum ſpricht er dieſelbe reine Auffaſſung aus, wie ſie Goethe, Emerſon, Tolſtoi, wie überhaupt hiſtoriſch denkende und religiös fühlende Menſchen ſie haben. Seine Anſicht über das hiſtoriſche Chriſtentum hingegen änderte er nie. Es blieb ihm ein Greuel. Er vergaß die Verfolgungen nicht, die die Geſchichte aller monotheiſtiſchen Religionen zur blutigſten der Erde machen.

Kein Menſch war je milder und wohltätiger als Shelley, er verſchenkte alles, er kam ohne Jacke, ohne Schuhe nach Hauſe, wenn das Geld ihm ausgegangen war; in Italien und England zog er ſich durch ſeine unermüdliche Armen- und Krankenpflege wiederholt anſteckende Krankheiten zu. Die Lehren ſeiner Werke ſind: Freiheit und Liebe, Liebe aller Menſchen, aller Kreatur bis zum Tier hinab, und die Prophezeiungen des Friedensreiches in „Queen Mab“ gleichen denen der Bibel:

> Den Durſt nach Blut vergißt der Löwe jetzt:
> Dort ſiehſt du ihn im Sonnenſcheine ſpielen
> Mit dreiſten Zicklein!

Eine Religion der Liebe verkündet der entfeſſelte Prometheus, eine „Nation befreit durch Liebe“ heißt es wörtlich im „Aufruhr des Islam“. In der „Maske der Anarchie“ rät er dem Volk, den Reichen und der Re-

gierung den Gehorsam aufzusagen, dem Militär keinen Widerstand zu leisten, sondern sich ruhig töten zu lassen — die Soldaten würden sich bald weigern, auf schweigende Opfer zu schießen: er empfiehlt die sehr wirksamen Mittel der christlichen Märtyrer.

In der „Queen Mab" hatte der Agitator Shelley seinen politischen Ideen einen verunglückten poetischen Ausdruck zu geben versucht. Im „Alastor", der — gleichfalls eine Allegorie — im Bild einer Stromfahrt durch seltsame Grotten und Wildnisse die Bahn und das Ende einer in Sehnsucht nach dem Unerreichbaren sich verzehrenden Seele erzählt, offenbart sich die Eigenart eines neuen Dichters. Die Schilderungen sind reich, glitzernd und phantastisch. Das tiefe mystische Naturgefühl Shelleys, seine feine Empfindung und Beobachtungsgabe für jedes Blatt und jeden Lichtstrahl, jeden Lufthauch und jedes Wasserringlein schmücken seine Sprache mit zarten und lebendigen Bildern. Aber die Natur genügt ihm nicht, er braucht ein noch reicheres Farbenspiel, seltsamere Blumen, strahlendere, weitere Gebäude, als auf der Erde zu finden sind; er ersinnt phantastische unirdische Scenerien, Feenhallen und Geisterschlösser, auf die Fluten von kristallenem Licht verschwendet sind, die nur ein visionärer Dichter sehen und schildern kann.

Aber die Allegorie ist eine undankbare und kalte Dichtungsart. Nur die außerordentlichste Anschaulichkeit und Gestaltungskraft kann ihre phantomhaften blutleeren Personifikationen als Personen glaubhaft machen, wie es Dante im höchsten Maße vermocht hat. Shelley aber

beſitzt keinerlei Plaſtik, er beſitzt nur Geiſt und Melodie. Nicht nur ſeine allegoriſchen Geſtalten und die Perſonen ſeiner Poeſie ſind Phantome, ſondern ſelbſt, wo er lebendige Menſchen, Freunde, Geliebte beſingt, zerrinnen ſie in ſeinen Verſen zu Nebel oder werden zu überirdiſchen, unwahren Äther- und Lichtgeſtalten verklärt. Und alle ſind einander mehr oder minder ähnlich, weil alle gleich unſinnlich, gleich ungreifbar ſind. Sie ſind erdacht, nicht geſchaut. Und ſie leben alle in den Lüften über den Wolken, jenſeits des Raumes und außerhalb der Zeit oder am liebſten in der Zukunft, nur nicht in der realen Welt.

Im Jahre 1818 verfaßte er ein großes Gedicht in zwölf Geſängen: „Laon und Cythna“ oder „Der Aufruhr des Islam“, das den künftigen, von Schwärmern und Märtyrern geführten Aufſtand der Griechen ſchildert. Der ganze Vorgang der Dichtung wird von der Seele des Helden nach ſeinem Tode erzählt. Es ſind herrliche Epiſoden darin, aber als Kunſtwerk iſt es ſicherlich mißlungen. Ebenſo „Roſalind und Helen“, worin zwei unglückſelige Frauen einander ihre qualenvolle Geſchichte erzählen, ein Ausdruck des Traurigſten, das Shelley ſelbſt erfahren hatte.

Als er im Jahre 1819 daran ging, ſein erſtes Drama zu ſchreiben, ſagte er ſelbſt: „Alle Welt ſpricht mir das dramatiſche Talent ab; ich will einmal verſuchen, wie ein Drama ausfällt, das ein Menſch ohne alles dramatiſche Talent ſchreibt.“ Der ſchauerliche Stoff, den er wählte, der Untergang der Familie Cenci, hätte vielleicht in den

Titanenhänden eines Shakeſpeare oder Maſſinger geformt werden können; vielleicht hätten ſie all die menſchlichen Ungetüme und Greuel durch ihre dramatiſche Kraft und die Stimmung, die ſie zu erzeugen wußten, begreiflich gemacht; aber Shelley an den Cenci arbeitend macht den Eindruck eines Elfs mit dem Schlächtermeſſer. Das alte Manuſkript, das die Ereigniſſe in jenem kalten, einfachen Chronikton berichtet, den Kleiſt ſo wunderbar nachgeahmt und verfeinert hat, wirkt packender als die poetiſche Vergoldung Shelleys. Wie es bei dramatiſch unbegabten oder unreifen Dichtern häufig vorkommt, iſt ihm eine Figur, die der Beatrice, gelungen; die anderen ſind Puppen. Aber Shelley mußte ein Stoff reizen, der bewies, wie unväterlich der Väter, der Papſt, der Gott ſein kann, wie die reinſten Weſen zermalmt und zum Verbrechen gezwungen werden.

Gleich undramatiſch ſind auch das nachgelaſſene Fragment eines „Karl I.", „Der entfeſſelte Prometheus" und ſein letztes Drama „Hellas". In dieſen beiden Stücken ſuchte er, von dem klaſſiſchen Zuge der Zeit ergriffen, den Stil der griechiſchen Tragödie nachzuahmen. Hellas iſt ganz und gar den „Perſern" des Aiſchylos konform gebaut: die wechſelnden Ereigniſſe des griechiſchen Aufſtandes werden dem Sultan Mahmud von Boten berichtet und vom Chor erörtert, wie dort dem Xerxes.

Der „entfeſſelte Prometheus" iſt ein wunderſames Werk. Es gibt ſich im Beginn ganz als Fortſetzung zu dem Drama des Aiſchylos; ſelbſt einzelne Bilder des griechiſchen Dichters, wie die Bezeichnung des Adlers

— „den beſchwingten Hund des Himmels“ — hat Shelley abſichtlich in ſein Werk aufgenommen. Es hebt an mit der grandioſen Rede des Prometheus an Zeus:

Beherrſcher der Dämonen und der Götter ...

die man in der ganz vortrefflichen neuen Überſetzung des Dramas von Helene Richter nachleſen mag.[1])

Noch einmal erſcheint Merkur und mahnt zur Unterwerfung. Er fragt:

Du haſt vielleicht die Jahre nicht gezählt,
Die trägen, die du in der Qual verbringen mußt?

Und Prometheus erwidert:

Vielleicht kann der Gedanke ſie nicht zählen,
Allein ſie gehn vorüber!

Merkur: Wenn ſtatt deſſen
Du könnteſt in dem Licht der Götter weilen
In ſüßeſtem Genuß?!

Prometheus: Ich ließe nicht
Die öde Schlucht, das reueloſe Leid!

Merkur: Ach, ich bewundre dich und habe Mitleid!

Prometheus: Du habe Mitleid mit des Himmels Sklaven,
Die für ſich ſelbſt Verachtung hegen müſſen,
Doch nicht für mich, des Geiſt in Frieden iſt,
So wie das Licht ſtill in der Sonne thront.
Wie eitel iſt dies Schwatzen!
Ruf' deine Höllengeiſter, mich zu quälen!

Das iſt titaniſch, iſt wie mit dem Griffel des Aiſchylos geſchrieben. Und wenn die Erde dem Prometheus zuruft:

---

[1]) Reklams Univerſalbibliothek Nr. 3321. 22.

O klug bist du und gut! Und hören auch
Die Götter nicht auf diese Stimme, bist
Du dennoch mehr als Gott, indem du gütig
Und weise bist!

so liegt darin neben einem ganz persönlich Shelleyschen Ton — der Feindschaft gegen das Wort „Gott" — noch immer nichts, was dem Wesen des menschenliebenden Titanen widerspräche. Aber schon vorher hat uns der Prometheus Shelleys dadurch überrascht, daß er berent, Jupiter geflucht zu haben; er wünscht, daß kein lebendiges Wesen Schmerz leide. Und je weiter wir kommen, desto christlicher wird dieser Prometheus: Jupiter versinkt, da seine Stunde gekommen ist, und die Erde, der Mond, Asia, Panthea, die Horen und alle Geister brechen in Jubelhymnen aus; der Schnee schmilzt, die Eisrinde des Mondes bricht, und der Mond bedeckt sich mit Blüten. Die Alliebe triumphiert, Geister, Menschen und Tiere sind selig, das Reptil wird dem Gotte gleich, — es ist die Erlösung durch die Liebe.

Was ist diese Entfesselung des Prometheus anders als eine jubelnde Auferstehungsfeier des gequälten Menschenerlösers? Dieser Prometheus ist keineswegs mehr der empörte Menschengeist in seinem Stolz und Trotz, dieser Prometheus ist nur die Liebe. Wie seltsam, daß gerade Shelley, der erbitterte Gegner des historischen Christentums, der eigentliche Antichrist unter den modernen Dichtern, ein so überchristliches Stück geschrieben hat, daß er fast wie Bileam gezwungen war, wider die eigene Absicht zu sprechen! Nur die Namen in diesem

Stück ſind griechiſch; mit wenigen Veränderungen von Namen, Scenen und einzelnen Allegorien, hätte er mit demſelben Inhalt ein Stück „Chriſtus“ oder „Die Wiederkehr des Meſſias“ ſchreiben können. Denn das, was im letzten Akt dargeſtellt wird, iſt nichts anderes als der Anbruch des Tauſendjährigen Reiches, das Shelley mit ſeiner Zeit von der Humanität, der allgemeinen Menſchenliebe erwartete. Die Träume der Menſchen bleiben immer dieſelben.

Aber von keinem Dichter ſagt man weniger, wenn man von ſeinen Werken erzählt, als von Shelley. Man muß das, was das vollkommenſte an ihnen iſt, ihre Sprache, dieſes Rauſchen von Blumen und Edelſteinen, kennen lernen.

In einem ſeiner ſchönen Proſaaufſätze „Eine Verteidigung der Poeſie“, ſagte er Worte, die in manchem Sinne von ihm ſelber gelten: „Die Teile einer Kompoſition können poetiſch ſein, ohne daß man das Ganze ein Gedicht nennen könnte.“ Eine einzige Sentenz muß manchmal als Ganzes betrachtet werden, obgleich man ſie in einer ganzen Reihe ungleicher Stücke findet, ein einziges Wort mag ein Funken von unauslöſchlichen Gedanken ſein.

Keines ſeiner Werke macht den Eindruck eines vollendeten Kunſtwerkes, es zerſprüht alles, und gleich unendlichen Fäden ziehen ſich ſeine Tendenzen hindurch und zerſtören die Geſchloſſenheit, die künſtleriſche Selbſteriſtenz des einzelnen. Aber viele Gedichte, und Vers auf Vers in den ſpäteren Werken ſind von herrlicher Schön-

heit; sein Reichtum an überraschenden Gedanken und seltsamen, neuartigen Bildern ist so groß, daß man, wie Stifter von Beethoven, sagen möchte: „Er überschüttet uns mit einem Regen von Juwelen, daß wir nicht Hände haben, sie aufzufangen.“ Wenn er in „Adonais“ einem Gedicht, das er auf dem Tod Keats verfaßte, sagt:

Der mondenlose Strom der Zeit
Wird ein Krystallreif, der den Namen
Adonais tönt!

so müssen wir nachdenken, um die Gewalt des Bildes zu erfassen; oder wenn Panthea im „Prometheus“ ausruft:

So wie des Himmels Stürme steigst du nieder,
Ja, wie ein Geist, wie ein Gedanke, der
Aus starren Augen ungewohnte Tränen drängt,
Das Herz laut klopfen macht, dem Hoffnung schwand,
Das Ruhe hätte lernen wollen. Du steigst nieder,
Gewiegt in Ungewitter, du erwachst,
O Frühling, Kind der vielen Winde! Du kommst plötzlich
Wie die Erinnerung an einen Traum,
Die traurig ist, weil er so süß gewesen;
Wie Genius, wie Wonne, die emporsteigt,
Als wär' sie erdentsandt und kleidete
In gold'ne Wolken unsres Lebens Wüste.

Shelleys Sprache erinnert, wie auch vieles in seinem Wesen, an Friedrich Hölderlin. In England — ich weiß nicht, war es nur die natürliche Entwickelung oder direkt Shelleys Einfluß — ist diese Diktion voll Reichtums und Tiefsinns, voll ineinander gedrängter Bilder, von denen eins das andere zu umschleiern scheint, der poetische Stil

seiner großen Dichter geworden, die auf dem Continent noch wenig gekannt, Englands Bedeutung und Einfluß in der Weltliteratur auch in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts aufrecht erhalten. Am kräftigsten und eigenartigsten entwickelt, oft aber auch bis zu unverständlicher Dunkelheit gedrängt, finden wir ihn bei Robert Browning. Solche Kraft wie Browning war Shelley freilich nicht gegeben. Er verstand sie gar nicht. Michelangelo erscheint ihm brutal, maßlos, ohne jedes Schönheitsgefühl; der Moses verzerrt, weit entfernt von allem, was natürlich und majestätisch ist; das jüngste Gericht „ein Titus Andronicus der Malerei, aber nicht von Shakespeare!" Es ist, als ob ein Schmetterling kritisierend um einen Löwen flattern würde.

Vom Augenblick an, wo der „Prometheus" erschien, im Jahre 1820, hatte Shelley gleichsam sich selbst gefunden. Was er seither schrieb, ist von Anmut und Schönheit durchflutet. Es waren ihm nur mehr zwei Jahre gegönnt. Er lebte mit seiner Familie abwechselnd in Pisa, Neapel, Florenz und Livorno; er war oft körperlich leidend, aber im ganzen vielleicht „glücklich" mit seiner Frau und seinen Arbeiten, der heiteren Luft, den Wasserfällen, dem Meer, das er leidenschaftlich liebte und dem er zuletzt erlag. Ein Unglück verfolgte ihn: von den vier Kindern, die Mary im gebar, starben drei im frühesten Alter, teils weil sie zu zart waren, teils weil sie Krankheiten des italienischen Klimas nicht ertrugen. Und auch seine Ehe mit Mary war nicht ganz ohne Schatten. Die Frau ertrug die Verfolgung und die Ausgeschlossenheit nicht.

Er verkehrte mit Lord Byron und einigen wenigen anderen Engländern. In der Heimat donnerten die Presse und die „Dichter" der Seeschule gegen ihn als einen „Sataniker" und „Atheisten". Vom „Prometheus", diesem in tausend Lichtern funkelnden Kristalle poesiegewordener Güte und Menschenliebe, schrieb ein Kritiker in „Blackwoods Magazine": „daß es unmöglich sei, ein pestilentialischeres Gemisch von Gotteslästerung, Empörungsgeist und Sinnlichkeit zu finden". Seine Werke wurden fast gar nicht gelesen; erst lange nach seinem Tode begann sein Ruhm. Der beständige Mißerfolg kränkte ihn manchmal tief, aber sein Schaffen focht es nicht an. Er lebte wie in einer höheren Atmosphäre, eine reine geniehafte, fast verklärte Jünglingsgestalt, seine letzte Zeit war, soweit man über Menschen etwas weiß oder vermuten darf, fast eine selige.

Sein Ende war schrecklich und geheimnisvoll. Allezeit war er von Halluzinationen so lebhafter Art verfolgt gewesen, daß er von Raubanfällen und geheimnisvollen Besuchen erzählte, die heute noch Zweifel lassen, ob sie unaufgeklärte Erlebnisse oder Wahnvorstellungen waren. Nun aber schien das Unheimliche sich zu drängen. Man sah ihn, wo er nicht war, und wunderte sich; am Abend auf der Terrasse sitzend, sah er plötzlich, zweimal, Byron und Claires jüngst verstorbene Tochter Allegra aus dem Wasser auftauchen, freudig in die Hände klatschen und ihm winken. In der Nacht darauf wurden alle durch Schreie erweckt und fanden Shelley schreckensstarr im Speisezimmer: eine verhüllte Gestalt war ihm erschienen,

hatte ihm ein Zeichen gemacht, aufzustehen und ihr zu folgen, und als sie den Mantel auseinandergeschlagen, sah er, daß die Gestalt seine eigene war. Die Erscheinung sagte: „Siete soddisfatto“ und verschwand. Er hatte sich einen langgehegten Wunsch erfüllt und eine Yacht bauen lassen, die er „Ariel“ und später „Don Juan“ nannte, und die nebst der Lord Byrons, dem „Bolivar“, bei Livorno vor Anker lag. Montag den 8 Juli, nachmittags, segelten Shelley, Williams und ein Knabe namens Vivian von Livorno ab. Die See lag in Glut; bald aber kam Nebel herauf und verhüllte das Boot. Trelawny, der sich auf dem „Bolivar“ befand und in die Kajüte gegangen war, wurde um halb 7 Uhr durch einen plötzlichen Lärm geweckt. „Die See war wie Blei und mit Schaum bedeckt: so träge war das Wasser, daß die schweren Gewittertropfen von seiner undurchdringlichen Oberfläche zurückspritzten, und der Wind, der über sie hinblies, nicht einmal eine ölige Woge über sie zog. Endlich kam der Sturm, kurz aber von furchtbarer Heftigkeit. Nach ungefähr zwanzig Minuten war der Blick auf die See wieder klar, aber kein Zeichen des ‚Ariel‘ war zu sehen.“ Mehr als fünf Tage dauerte die entsetzliche Ungewißheit, dann wurden die Leichen ans Land gespült.[1])

[1]) Später lief ein bisher weder bewiesenes, noch widerlegtes Gerücht, daß Schiffer, die Lord Byron und seine Schätze auf der Yacht vermuteten, sie absichtlich im Nebel angerannt und zum Sinken gebracht, um sie nachher zu berauben. Es sollen Geständnisse darüber gemacht worden sein, und die Yacht hatte ein unerklärliches Leck. Trotzdem mag die Sache eine Fabel sein.

Lord Byron ließ Shelleys Leib verbrennen, das Herz, das Trelawny aus den Flammen riß, wurde zu Rom beigesetzt. Der Grabstein trägt die Inschrift:

Percy Bysshe Shelley
cor cordium
natus IV. Aug. 1792
obiit VIII. Juli 1882.

dann mit seinen eigenen Worten:

Nothing of him that doeth fade
But doeth suffer a sea-change
Into something rich and strange.

auf deutsch:

Nichts von ihm, das könnte schwinden,
Einen Wechsel muß es leiden,
Reich und seltsam neu sich finden!

Sein letztes Werk war ein Gedicht: „Der Triumph des Lebens" gewesen, das bei der Zeile „Then, what is life! I cried" abbricht.

# Londoner Theater

## I.

Daß das Theater in England nicht jene zentrale Bedeutung im geistigen und literarischen Leben der Nation besitzt, die es bei uns in der klassischen Zeit gewann und zum Teil noch immer behauptet, ist bekannt. Eine intensive Bewegung, die Bühne zu einer nationalen künstlerischen Institution zu erheben, wie Lessing und Goethe sie bei uns einleiteten, hat es hier nie gegeben. Keines der vierundfünfzig Theater Londons (die ungezählten Variététheater sind da nicht mitgerechnet) prätendiert mehr als ein schauspielerisches Geschäftsunternehmen zu sein, keines ist mit jenen hochstrebenden literarischen Absichten gegründet, die bei uns zum mindesten vorgegeben werden und deren Verwirklichung ja oft genug ernstlich versucht und zum Teil erreicht wird. Die wie überall meist törichten und verständnislosen Verbote der Zensur regen das sonst gegen jeden behördlichen Eingriff so empfindliche Volk nicht auf. Das Verbot der „Monna Vanna" hatte zwar eine Interpellation im Parlament zur Folge, aber der Minister antwortete nur, „er sehe sich in keiner Weise zu einem Einschreiten in der Sache veranlaßt,"

und der Fall war erledigt. Presse und Publikum nahmen ein sehr geringes Interesse daran. Bernhard Shaw hat dies in einem vor wenigen Jahren veröffentlichten Aufsatz über das englische Theater damit erklärt, daß das Interesse der großen Mehrzahl in den bürgerlichen Klassen Englands durch Politik, Religion und Sport absorbiert werde: damit sind ihre freien Stunden ausgefüllt. Das leidenschaftliche artistische Interesse der romanischen Völker für die Bühne, wie die ernste Sorge um das Theater als einen wesentlichen Bestandteil unserer geistigen Kultur, die bei uns in intellektuellen Kreisen jedem anerzogen wird, fehlen hier in gleicher Weise. Das Theater ist mehr als anderswo ein bloßes Vergnügungslokal, in dem mehr oder minder unwahrscheinliche — aber oft recht gut gespielte — Lustspiele und Singspiele das Feld beherrschen. Über die reinen Sensations- und Ausstattungsstücke, in denen der Dialog, die Charaktere, ja selbst der Humor Nebensache sind und Autoren und Bühnen nur in haarsträubenden Situationen und unmöglich erscheinenden Kunststücken der Maschinerie wetteifern, ist hier und auf dem Kontinent genug gespottet worden. Der Durchschnittsengländer sucht Sensationen — groteske Komik und alles Unerhörte schafft Erfolg. In Liverpool wurde in diesem Sommer ein Stück gespielt, dessen Hauptattraktion darin bestand, daß allabendlich die kostbare Einrichtung eines eleganten Zimmers von einem Wütenden Stück für Stück demoliert und kurz und klein geschlagen wird.

Das hindert natürlich nicht, daß in der riesigen Stadt,

die einen Markt für alles hat und die so viele geistige Welten vereinigt, auch die ernstesten Stücke gelegentlich aufgeführt werden und ganz vortreffliche künstlerische Darstellungen zu finden sind, Darstellungen, die um so vollkommener sind, als man in London auf das bei uns in Wien meist so sehr vernachlässigte Zusammenspiel einen großen Wert legt, und zu diesem Zweck häufig aus dem Personal der verschiedensten Theater eine für irgend ein Stück besonders geeignete Gruppe zusammenstellt. Solche Arrangements sind, so viel ich weiß, bei uns nicht üblich und vielleicht nur hier, wo die Zahl der Theater eine so große ist, möglich. So wurde jetzt seit Monaten Abend für Abend im „Her Majestys Theatre" im Haymarket eine ausgezeichnete Aufführung der „Lustigen Weiber von Windsor" von einer solcher Art zusammengestellten Truppe veranstaltet. Im Mai und Juni war das Haus auf drei bis vier Wochen voraus ausverkauft, und noch jetzt muß man sich für bessere Sitze vormerken.

Jede Rolle ist gut besetzt. Der Falstaff Beerbohm Trees ist zwar nichts außerordentliches, aber er ist gut. Er spielt den fetten, fröhlichen und begehrlichen Ritter in einer vorzüglichen Maske und sehr glaubhaft, wenn auch ohne erschütternden Humor. Man darf allerdings nicht vergessen, daß der Falstaff der „Lustigen Weiber von Windsor" keineswegs der großartige Sir John der Königsdramen ist, sondern ein viel schalerer und unbedeutenderer Patron. Die vielen kleinen Chargen in dem Stück, der französische Doktor, der Pfarrer, der Richter, der dämliche Junker, die drei Zechgenossen des Ritters

werden wie überall ein wenig ins Burleske übertrieben, aber gut gespielt; selbst der kleine Page, der Falstaff begleitet — diesmal kein Mädchen, sondern ein zierlicher kleiner Junge Master Vivyan Thomas — macht seine Sache vorzüglich; der lustige Wirt (Lionel Brough), die beiden Ehemänner, der eifersüchtige Ford und der friedliche Page, Fords Frau, Pages Tochter — so unbedeutend zum Teil ihre Rollen sind — sie stören keinen Augenblick, weil sie so gut als irgend möglich gegeben werden. Aber die Meisterrolle ist die Miß Ellen Terrys als Mistreß Page. Eine von Leben und gesunder Heiterkeit strahlende brave Frau, schon fast eine Matrone und doch noch ihrer stattlichen Schönheit bewußt, ihrer eigenen Würde, sowie des Vertrauens ihres Mannes gewiß, macht sie sich mit dem überlegensten Humor über die beiden törichten Männer, den unverschämten, dicken Verehrer und den eifersüchtigen Mann der Freundin lustig — die Rolle konnte nicht besser aufgefaßt und dargestellt werden. Selbst in einer gewissen beabsichtigten Derbheit der stattlichen Bürgersfrau des fünfzehnten Jahrhunderts offenbarte sich das feinste Spiel, und das Publikum verstand es zu würdigen: das Stück weist ihr keine besonderen Effekte zu, aber bei jedem Auftreten brachte sie so viel Humor und Wärme auf die Bühne, daß Beifallsstürme sie begleiteten. Die Ausstattung spielt — wie hier immer — ihre Rolle, und die Wald- und Maskenszene in der Mondnacht des letzten Aktes ist in Farben und Beleuchtung, Wahrheit der Landschaft und Lieblichkeit der Tänze mit solchem Geschmack inszeniert, daß man den

balletartigen Schluß als eine wirklich künstlerische Leistung anerkennen muß.

Es ist ein ziemlicher Sprung von Her Majestys Theatre in Westminster zum Royal Camden Theatre in Camden Town, aber wer die Bedeutung des Theaters für das Volk hier kennen lernen will, muß in die Vorstadt oder ins East-End gehen. Er wird etwas sehr Eigentümliches beobachten können. Ich hatte schon davon gehört, aber was ich sah, übertraf alle Erwartungen. Nicht die Operette, die in Wien charakteristisch ist, sondern was sie „Melodrama" nennen, ist hier das eigentliche Volksstück. Das Royal Camden ist kein elegantes Theater; ein mehr oder minder kleinbürgerliches Publikum nimmt selbst die besten Sitze ein; Arbeiter, Lehrmädchen, Näherinnen füllen die Galerien und das Parterre. Man gab „Alone in London", einen dramatisierten Kolportageroman mit dem üblichen schwarzen Bösewicht, dem verfolgten unschuldigen Weib, dem faustkräftigen edlen Retter usw. Die Komplikation der Handlung ist über alle Maßen unwahrscheinlich, das Milieu, die einzelnen Situationen nicht ohne Witz und Realismus, die Nebenfiguren zum Teil vortrefflich. Aber nicht das Stück, das mit Ausnahme der überpathetischen Hauptfigur ganz gut gespielt wird, ist hier das Interessante, sondern das Publikum. Es nimmt dermaßen Anteil, daß man vor den Entrüstungs- oder Beifallskundgebungen der Galerie sehr oft dem Spiel nicht mehr folgen kann. Diese Kundgebungen aber gelten nie der Kunst des Schauspielers, sondern lediglich den Vorgängen des Stückes. Es ist ein ganz

und gar moraliſches Intereſſe; der Beifall bricht ſtürmiſch aus, wenn irgend ein moraliſcher Gemeinplatz pathetiſch ausgeſprochen wird, wenn der arme Bettelknabe ſeinen letzten Groſchen für die ärmere Frau hergibt, wenn der edle, reiche Bankier in der froſtigen Winternacht ſeinen ſeidenen Schal abnimmt und dem armen Kinde um den Hals legt, wenn der wackere Retter in die wütenden Wogen der Themſe ſpringt und die verlorene Frau herauszieht, und insbeſondere wenn er ſeine furchtbare Fauſt dem Böſewicht zu fühlen gibt. Dem aber drohen ebenſoviel hilfsbereite, entrüſtete Fäuſte im Publikum, er kann die Bühne nicht betreten, ohne Wut oder Spott hervorzurufen — im East-End ſoll er manchmal ſeines Lebens nicht ſicher ſein. Wenn er ſich verſtellt und Edelmut heuchelt, geht ein Hohngelächter durch das ganze Haus, wenn er Böſes tut, folgen ihm Drohworte und Flüche von der Galerie: ein junges Mädchen in der Reihe hinter mir ſah mit ganz bleichem Geſicht zu und ſo oft er ſeine Frau mißhandelte, preßte ſie ein „you beast! you brute!“ durch die Zähne. Viele Frauen weinen, alle ſitzen in äußerſter Spannung, Erwartung in jeder Miene, und wenn der Schurke ahnungslos ſelbſt die Laterne vom Fenſter nimmt — das verabredete Zeichen für den Retter — geht ein Jauchzen durch den ganzen Zuſchauerraum. Man kann ſich nichts Ergötzlicheres denken.

Dieſe außerordentliche Naivität iſt einer der charakteriſtiſchen Züge des engliſchen Volkes. Es iſt ſehr verſchieden von anderen Völkern und ich glaube, nicht leicht zu verſtehen in ſeinen Vorzügen und ſeinen Fehlern, in

seiner Zurückhaltung und in seinem Trotz, in seiner Kraft und in seinen Beschränktheiten. Einer der leidenschaftlichsten Proboers, der den Transvaalkrieg für ein Unrecht und Unglück hielt, und eine ganze Anzahl von Publikationen gegen die Regierung und den Krieg gerichtet hat, sagte mir mitten in seiner Entrüstung: „Man muß unserem Volke seine naive Unwissenheit zugute halten: sie sind alle ganz und gar überzeugt, daß man in Südafrika nur aus Mut und Edelmut für eine herrliche Sache gegen einen verstockten Feind Krieg geführt hat.“ So zeigt sich die Naivität auch im Theater; jenes artistische „über dem Spiel stehen“, das man in romanischen Ländern im Volk beobachten kann, gibt es hier nicht. Kultivierte Engländer sprechen dann gelegentlich ihre Freude über den „gesunden moralischen Sinn“ ihres Volkes aus. Ob sie recht haben? Ob es nicht eher eine Art moralischen Branntweins ist, den das Volk in den wüsten Situationen und unwahren Antithesen dieser Stücke vorgesetzt bekommt, die weder mit Kunst noch mit Sittlichkeit etwas zu tun haben? Hier rächt sich die Vernachlässigung des Theaters: es kann kein dankbareres Publikum geben, und kein besseres Mittel zu seiner Erhebung, als die Bühne; aber dieses Mittel wird hier, wo so viel getan wird, ganz außer acht gelassen und lediglich einer wüsten Aufregung dienstbar gemacht.

## II.

In großen Städten können arme Leute, die über genug Phantasie verfügen, sich die Illusion einer Weltreise ver-

ſchaffen, indem ſie ein Panorama beſuchen. Wer gegenwärtig in London einer Vorſtellung in His Majeſtys Theatre beiwohnt, kann ſich die Illuſion einer Romreiſe gönnen. Er ſieht die herrlichſten Ausblicke auf die Peterskirche, auf den Tiber vom Kaſtell St. Angelo, auf die verſchiedenſten Plätze Roms in klarer italieniſcher Luft; Dekorationen, die ſo vortrefflich gemalt ſind, daß, wenn man nicht das verräteriſche Glas zum Auge hebt, die Illuſion einen Augenblick möglich wird. Und dieſe Szenen ſind belebt, römiſches Volk und elegante römiſche Geſellſchaft, Offiziere und Soldaten jeder Waffengattung, Cavallegieri, Berſaglieri, Carabinieri, Miniſter und Geſandte in Uniformen bewegen ſich vor uns; ja Dinge, die man auch in Rom nicht ſo leicht zu ſehen bekommt: die vatikaniſchen Gärten, den heiligen Vater ſelbſt, mit ſeinem farbenglänzenden Gefolge, Kardinäle, Monſignori, Kammerherren, Nobelgarden, Schweizergarden, Audienzen mit Handkuß und Fußkuß — kurz, was man zu ſehen nur immer wünſchen mag; das ganze die Szenerie für ein Stück eines berühmten engliſchen Autors: „The eternal City“ von Mr. Hall Caine. Und es ſtört die Illuſion nicht wenig, daß die Leute nicht italieniſch, ſondern — ein ſehr pathetiſches — Engliſch ſprechen. Das Stück hat der Autor aus ſeinem gleichbenannten Roman, der vor mehr als einem Jahr Aufſehen erregte, herausgeſchnitzt.

Es kann nicht verwundern, daß Dichter, die Rom geſehen und in Rom gelebt, die tiefe Luſt empfinden, es zum Schauplatz ihrer Viſionen zu wählen; daß ſie ihre Ge-

ſtalten und Ereigniſſe gerne im Schatten jener ungeheueren Eindrücke und auf jener merkwürdigſten Stelle der Erde entrollen, und die ganze Gewalt der Stimmung, die von ihr ausſtrahlt und ſie umhüllt, wie ein leuchtender Nebel, ſich zunutze machen wollen. Ja, ſie kommen faſt unwillkührlich dahin, die ewige Stadt ſelbſt zu ihrem eigentlichen Thema, zu ihrer wahren Heldin zu machen und die kleinen Menſchengeſtalten, die darin leben, werden untergeordnete Motive in dem gewaltigen Muſikwerk, das „Rom“ heißt. Wir haben Rom in d'Annunzios „Piacere“, wenn auch nur als Hintergrund, ſo doch mit der ganzen Macht der Stimmung und der maleriſchen Kraft ſeiner herrlichen Sprache gezeichnet, in italieniſcher Glut und Farbenpracht, die geeignete Szene für die Tragödie eines äſthetiſchen und üppigen Nobile der modernen Geſellſchaft Roms. Ganz anders iſt Zolas „Rome“. Die Weltprobleme, die in Rom ſo oft und ſo lange ihren Mittelpunkt gefunden, Staat und Kirche, das moderne Italien und die ſoziale Frage ſind das Thema ſeines Buches und mit unvergleichlicher Kunſt der Konzentration zu einem gewaltigen und monumentalen Werk gegoſſen. Niemand, der das Buch geleſen, wird ſeine düſteren Bilder vergeſſen, den finſteren Palaſt des alten Kardinals, des Fürſten Boccanera, der ſo ſympathiſch und vornehm in ſeiner unbeugſamen, konzeſſionsloſen, ſtarren Kirchlichkeit erſcheint; die erſchreckenden Feſte des modernen Rom, die unausgebauten, von zerlumpten Proletariern bewohnten Straßen, das Rom der Spekulanten; Frascati und die Campagna, das glühende Leben von Intrigen,

Luſt und Qual inmitten uralter Paläſte und moderner Zinshäuſer. Mit der ganzen Wucht des verſtorbenen Rieſen ſind die Gebäude getürmt, und wir folgen dem armen kindlichen Abbé, deſſen Schickſal der Faden durch das Labyrinth iſt, auf ſeinem Weg der Enttäuſchungen, durch die Geſellſchaften, die Kollegien, durch das Geflüſter der Geiſtlichen, bis in den gewaltigen, weißen, feſtungsartigen Palaſt hinter der Peterskirche, durch die vatikaniſchen Gänge bis zur letzten Erſcheinung des Papſtes, deſſen klare, harte, ſtahlſcharfe Worte ewiger Herrſchaft ſeinen idealiſtiſchen Traum vernichten. Wir hören die Worte hallen in dem nächtlichen Raum, ſie hallen in unſerem Ohr nach — und das Rieſenbild iſt geſchloſſen: der unverſöhnliche Zwieſpalt der Prinzipien Mittelalter und Neuzeit, beider mit all ihren Herrlichkeiten, ihren Sümpfen und Verzweiflungen, iſt uns noch einmal klar . . . Rom und ſeine Tragödie, ſeine Größe, ſein Fall und ſeine fraglichen Verſprechen. Ob die Einzelheiten ſtimmen, das iſt ſehr gleichgültig, die künſtleriſche Wahrheit des Ganzen iſt unwiderſtehlich, der Flammenblick eines großen Dichters hat das Werk geſchaffen.

Wir möchten noch ein viel geringeres Buch, Paul Bourgets „Cosmopolis“ erwähnen, das uns wieder ein anderes Rom, das Rom der Fremden, der internationalen Menge vorführt, die dort zuſammenſtrömt — übrigens einer der ſchwächeren Romane Bourgets. Der Engländer kam zuletzt. Hall Caine iſt ohne Zweifel ein intereſſanter und moderner engliſcher Schriftſteller; er wagt Probleme, Schilderungen und pſychologiſche Analyſen, die der üb-

liche englische Roman nicht kannte; er ist ein glänzender Erzähler, ein Meister des Dialogs — aber er verdirbt seine Bücher gelegentlich durch irgend eine grobe Unwahrscheinlichkeit, die die Lösung herbeiführen muß, und durch theatralische Schlüsse, plumpe Schlußeffekte schlechtester englischer Tradition, wie sie nur ein grobnerviges, künstlerisch unerzogenes Publikum vertragen kann. Sein vorletzter Roman „Der Christ" ist ein Buch, das nicht leicht abzutun ist: mit außerordentlicher Plastik ist der Konflikt zweier starker liebender Menschen geschildert, eines Mannes, den die Qualen der Zeit und die Kämpfe seiner Seele zu einer inbrünstigen, suchenden, strengen Religiosität zwingen und zuletzt zum sozial-christlichen Agitator machen, und eines ebenso starken, schönen, ganz und gar künstlerisch ästhetisch veranlagten Weibes; mit größter Kühnheit ist der tiefe Zusamenhang der religiösen Qualen und Kämpfe des Mannes mit seiner Liebe, die Transformation serueller Wallungen in psychisch-geistige Phänomene angedeutet; die großen Fragen des Tages, das Leben des modernen Londons sind mit Kunst hineinverwoben — aber nachdem wir dem Dichter durch die Phasen von Verirrung und Inbrunst gefolgt, nachdem er uns klar empfinden lassen, wie töricht dieser Mann daran tut, die Seele des Weibes, das er liebt, vergewaltigen zu wollen und ihr das zu verbieten, was ihr Beruf ist, die Kunst und den Glanz des vollen Lebens — nachdem er uns in einer prachtvollen Szene gezeigt, wie eine einzige Liebkosung, eine Entflammung der Sinne den bis zum Wahnsinn gesteigerten und gereizten Mann umstürzt und

in selige Liebesglut versinken und neu aufleben läßt . . . nach alledem köpft der Verfasser auf einmal sein Werk, läßt den Mann vom Pöbel erschlagen, die Frau ihn am Totenbett heiraten . . . dann zur Erinnerung an ihn ein frommes Institut gründen und leiten! Um der einen melodramatischen Szene am Sterbebett willen wird der ganze Roman verdorben und ihm jeder Sinn genommen. Wäre dieser Schluß nicht, es wäre ein sehr bedeutsames Buch. Von solcher Höhe machte Hall Caine einen tiefen Schritt hinab, als er die „Ewige Stadt" schrieb. Hier ist alles Mache und Sensation. Der Roman spielt „in der Zukunft": Donna Roma Volonna ist Mündel, Freundin, Maitresse eines allmächtigen Ministers, Baron Bonelli, des beliebten rücksichtslosen Gewaltmenschen, der jenseits von Gut und Böse steht. Sie ist das Kind eines römischen Fürsten, der als revolutionärer Anarchist in der Verbannung in London lebte und starb. Ein sozialistisch-anarchistischer Abgeordneter, David Rossi, Volkstribun und Schwärmer für eine christlich-soziale Republik, der unversöhnlichste und gefährlichste Gegner des Ministers, spielt in einer Rede auf die Korruption in dessen Hause an. Donna Roma beschließt sich zu rächen, ihn zu verderben, ihn in sich verliebt zu machen, ihm das Geheimnis seiner Herkunft zu entlocken; sie besucht ihn in seiner Wohnung und entdeckt, daß er ihr verloren geglaubter Pflegebruder ist. Sie verlieben sich in einander. Es folgt ein kompliziertes und unnatürliches Intrigenspiel zwischen Roma und dem Minister, der Rossi verderben will, während sie ihn nunmehr schützt. Bei einer

ſozialiſtiſchen Verſammlung wird aufs Volk geſchoſſen; Roſſi, der verhaftet werden ſoll, entkommt in Romas Haus — ſie heiratet ihn heimlich, ohne ihm zu ſagen, daß ſie die Geliebte des Miniſters war. Er entflieht; in großen Gewiſſensqualen vertraut ſich Roma, obwohl konfeſſionslos, einem Kapuziner an, der ſelbſtverſtändlich Beichtvater des Papſtes iſt; überflüſſiger Weiſe erzählt ſie auch Roſſis Pläne, der Kapuziner erzählt alles dem Papſt — da ſie konfeſſionslos iſt, gibt es keine Beichte und kein Beichtgeheimnis — der Papſt läßt den Miniſter vor dem Komplott warnen, der Miniſter verſpricht Gnade für Roſſi, wenn Roma ſein Geheimnis — ſeine Identität mit einem verurteilten Anarchiſten — verrät, der Papſt heißt ſie es verraten. Roſſi wird bei ſeiner Rückkehr verhaftet, entkommt in Romas Haus, findet den Miniſter bei ihr, den ſie eben erſchießen will, erfährt, daß ſie ihn verraten und zugleich auch ihre Vergangenheit, prügelt ſich mit dem Miniſter, den dabei der Stern des Annunciaten-Ordens, der das Ziel ſeines Lebens geweſen, ins Auge ſticht und eine tödliche Gehirnblutung herbeiführt (!) Roſſi flieht in den Vatikan, Roma nimmt den Mord auf ſich, ſoll gehängt werden, der Papſt entdeckt, daß Roſſi ſein Sohn iſt — der König in Todesängſten vor einem anarchiſtiſchen Komplott beſucht den Papſt, der Papſt iſt ein ehrlicher Sozialiſt und macht großen Eindruck auf den König, Revolution droht, der König dankt ab. Italien wird Republik, Roma ſtirbt. Im Stück dankt der König nicht ab, ſondern ernennt Roſſi zum Nachfolger des Miniſters, und Roma wird Roſſis brave Frau.

Dieſe Darſtellung iſt natürlich ungerecht. Hall Caine iſt ein guter Erzähler, der Roman enthält ganz vortreffliche Szenen, Dialoge, Briefe und andere Details. Die groteske Unmöglichkeit des Inhalts wird dadurch nicht aufgehoben. Das Stück oder der Roman ſpielt nun allerdings in der „Zukunft“ — leider in einer gänzlich unglaubhaften Zukunft, und mit viel zu vielen Anklängen an eine wohlbekannte Gegenwart. Ob ein Dichter Urzeit, Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft, Himmel oder Erde zu ſeinem Schauplatz wählt, er muß uns bezwingen, er muß die richtige Perſpektive finden, in der die Götter Walhallas ſo lebendig und glaubhaft werden, wie die Menſchen der Straße. Wie der Frau des Brahmanen muß die zerfließende Welle ſich ihm „herrlich zur kriſtallenen Kugel ballen“.

Und hier müſſen wir eines andern ſozialpolitiſchen Stückes denken, das gleichfalls in Rom und gleichfalls in einem utopiſchen Rom der Zukunft ſpielt, der „Gloria“ d'Annunzios. Sehr auffällig erinnert der Stoff Hall Caines an dieſes Stück. Hier wie dort haben wir den gewaltigen unbeugſamen Miniſter — Ceſare Bronte — ſeinen beredten demagogiſchen Gegner, das Weib, das vom Miniſter zu dieſem übergeht, und die — in der „Gloria“ ſozial-agrariſche — Revolution. Nichts liegt mir ferner als an ein Plagiat zu denken. Das Plagiatſuchen iſt das Kennzeichen des verſtändnisloſen Kritikers, der nicht ahnt, wie wenig wichtig der Stoff, wie die Darſtellung alles iſt. Hätte Hall Caine ſeinen Stoff in der Tat von d'Annunzio entlehnt, es wäre gar nichts da-

wäre einzuwenden, wenn er nur etwas Ordentliches daraus gemacht hätte. Aber ebenso leicht möglich ist, daß in beiden Dichtern der Widerschein der Zeit Crispis und Pellour', der stürmischen Szenen im Parlament, der Aufstände in Sizilien und Mailand, der Kriegsgerichte, der anarchistischen Komplotte und der sozialistischen Bewegung, kurz die Tagesgeschichte der Leiden und Entwicklungskämpfe Italiens sich zu ähnlichen Werken verdichtet hat. Ähnlich! Welch eine Beleidigung d'Annunzios! Dramatisch ist sein Stück ganz verfehlt, aber welche Poesie der Sprache, was für eine weltferne Gestaltung großer Ereignisse ist in seinem Drama! Wie keusch ist seine Kunst neben dem Spektakel Hall Caines!

Denken wir an die düstere Größe von Zolas „Rome", so wird der Roman Hall Caines zu einer lächerlichen Karikatur. Alles darin ist nicht nur unwahr, sondern auch kindisch unwahrscheinlich. Wir haben einen unmöglichen Papst, der Premierminister ist eine böse Puppe, der Sozialist ein pathetischer Romanheld, der wunderbar reitet, schießt und unnatürlich edel ist — wir haben zwischen beiden ein unmögliches Weib und lauter unmögliche Situationen. Zola schaut eine Welt, in der charakteristische Menschengestalten sich organisch bewegen, in all den mannigfachen Verbindungen und Gegensätzen des Lebens; eine traurige Liebesgeschichte zieht sich wie ein Blütengewinde um die uralten, majestätischen, grauen Ruinen der ewigen Stadt, und wie immer bei Zola ist diese Liebesepisode eine symbolische Efflorescenz des großen Stückes Leben, das er dargestellt hat. Bei Hall

Caine müssen weltbedeutende Gestalten und Institutionen, Kirche und Staat, die soziale Frage und ihre Katastrophen einer alltäglichen Roman- und Liebesgeschichte zur Staffage dienen. Daran scheitern die Wahrheit und der Ernst, das vernichtet den künstlerischen Wert des ganzen Werkes. Und was im Roman verstimmt, das wird zur hellen Schamlosigkeit und ärgerlichen Indezenz auf der Bühne. Nicht nur, daß das Stück, wie die meisten aus Romanen herausgearbeiteten Stücke, der Konzentration und Einheitlichkeit entbehrt, und zu einer Reihe von Szenen entartet, nicht nur, daß die Unwahrscheinlichkeiten sich steigern — die Hohlheit des Ganzen wird auf der Bühne grell fühlbar, und das klägliche Spektakelstück tritt aus den Hüllen, mit denen Hall Caines Talent es im Roman umkleidet, in trauriger Nacktheit hervor. Es gibt nichts, was in diesen drei Stunden nicht auf der Bühne versucht würde: Dekorationseffekte jeder Art, Musik von Mascagni, Chorgesang zu allen passenden nnd unpassenden Gelegenheiten, Uniformen jeder Art, Kriegsgerichte, Kerkerszenen, Volksversammlungen, Selbstmorde; da wird spioniert, arretiert, geschossen, werden Kinder umgebracht, Statuen zertrümmert, wird telephoniert und telegraphiert; jeder plumpe Effekt, den es im Bühnenrepertorium gibt, kommt auf die Szene. Und so erscheint es als eine helle Schamlosigkeit, daß zur Verstärkung dieser Mittelchen auch die ernsten Weltprobleme unserer Zeit aufgerollt werden, und als eine ärgerliche Indezenz, daß der Papst auf die Szene kommt, um eine nicht sehr saubere Liebesintrige zu enthüllen. Ich rede nicht da-

von, daß damit eine Gestalt auf die Szene gebracht wird, die für Millionen von Menschen die höchste ist, die sie kennen, ich rede nur von dem gewaltigen Symbol, das entwürdigt wird. Geschähe es in ernster künstlerischer Absicht, es wäre erlaubt und berechtigt, geschähe es mit feindseligem Spott, man könnte es erklären, aber dieser Papst, der im ganzen feierlichen vatikanischen Pomp auf die Szene gebracht wird, um seinen verlorenen Sohn zu finden, ihn sentimental zu bitten, daß er dem Vater verzeihe und die Hand drücke, und ihm dann zu einer Frau zu verhelfen — das ist einfach unwürdig. Rechnet man zu alledem noch ein unerträglich pathetisches Spiel, eine falsche Deklamation, die jeden Satz verdirbt, der gesprochen wird, und jede Natürlichkeit aus dem Dialog verbannt, so mag man denken, welch eine Folter es für einen einigermaßen künstlerisch empfindenden Menschen ist, das Stück bis ans Ende anzusehen — oder vielmehr anzuhören. Denn als lebende Bilder ohne Worte wäre es ganz schön zu sehen. Auch die Darstellerin der Donna Roma, Miß Constance Collier, ist schön und ihre Toiletten sind unvergleichlich; sie hat sich eine Rossetti-Figur zurecht gemacht, und trägt die entsprechenden flutenden Kleider, in violett, in grün, in mauve, in goldoliv. Nur, wenn sie den Mund öffnet, verzweifelt man. Ein einziger Schauspieler in diesem Stück spielt ganz vorzüglich: Lionel Brough in einer Charge als Volksmann. Und im Ensemble fiel mir auf, was auf Wiener Theatern stets vermißt wird: das Stück beginnt mit einer großen Gesellschaft im Hause des Baron Bonelli, und jeder einzelne in dieser Gesellschaft bewegt und be-

nimmt ſich, wie man ſich eben in Geſellſchaft bewegt und benimmt, ſpricht, geht, kokettiert, ſieht ein Bild oder Buch an, nimmt jemanden beiſeite; das ganze Bild iſt natürlich, während bei uns in ſolchen Fällen ſteif geſtanden oder hölzern auf- und abgegangen wird. Aber die Hauptdarſteller ſind unerträglich, Beerbohm Tree als Baron Bonelli, ebenſo wie Robert Taber als David Roſſi. Dabei ſind es, wie aus einzelnen Geſten und Einfällen hervorgeht, keineswegs Leute ohne Talent, ſie ſcheinen nur eine ſchlechte Tradition zu haben. Wie iſt es nun zu erklären, daß in dieſem Lande, in deſſen Leben, ſolch ein Stil herrſcht, in deſſen beſſeren Kreiſen ſo viel mehr künſtleriſches Gefühl zu finden iſt, als in denen irgend eines andern, ſolch ein Theater möglich bleibt? Was iſt die Schuld, daß ein Autor von der Bedeutung Hall Caines ſich ſo preisgeben kann, und daß ſolche Stücke nicht ausgeziſcht werden?

London 1902.

# George Meredith

In Box-Hill, in der Grafschaft Surrey, in der Nähe Londons, lebt ein englischer Dichter, der auf dem Kontinent fast gar nicht und in seiner eigenen Heimat viel zu wenig gekannt ist: George Meredith. Er ist am 12. Februar 1828 in Hampshire geboren worden, also fünfundsiebzig Jahre alt. Seine Bilder zeigen ein bärtiges Männergesicht, das von großer Milde und tiefem Denken zeugt. Dante Gabriel Rossetti hat ihn einmal als Christus auf dem Bilde „Maria Magdalena an der Tür Simons des Pharisäers" gemalt. Im Jahr 1851 erschienen seine ersten Gedichte, acht Jahre später sein erster Roman „Die Feuerprobe Richard Feverels"; von da an folgte ein Werk schnell dem andern; und zwischen den Romanen erschienen wieder Gedichte, und außerdem Essays, kritische Aufsätze, Artikel verschiedener Art. Dennoch begann sein Name erst in den achtziger Jahren bekannter zu werden, und noch heute, nachdem Swinburne, Legallienne und andere enthusiastisch für ihn geschrieben haben, und obgleich bereits zahlreiche Ausgaben seiner Werke existieren, gehört er zu den minder gelesenen Romanschriftstellern Englands. Für Deutschland wäre sein Erfolg ein sehr bedeu-

tender. Aber hier, wo viel mehr geleſen wird, gelten ganz andere Ziffern, die er nicht erreicht hat. Wer ſeine Werke lieſt, wird das begreifen. Sie ſind zu fein und zu wenig ſenſationell für den Durchſchnittsgeſchmack engliſcher Leſer. Nicht daß es ihm an der Kunſt, zu fabulieren, fehlen würde: die Fülle ſeiner Erfindung erinnert vielmehr an Balzac und Maupaſſant. Ja die Fabel iſt uns in manchen ſeiner Werke faſt zu lebhaft, wir argwöhnen die brüsken Kataſtrophen und die mehr oder minder amüſante Fülle von Geſchehniſſen des gewöhnlichen engliſchen Romans. Doch merkt man ſchon beim erſten Leſen ſeiner — höchſt verſchiedenartigen — Werke den Unterſchied von anderen Unterhaltungsbüchern. Der Roman hat auf dem Kontinent eine ganz andere Entwicklung gefunden als in England und Amerika. Er iſt vielmehr Kunſtwerk und das pſychologiſche Moment überwiegt in ihm, — oft zu ſehr. Eigentlich dürfte zwiſchen „Handlung" und pſychologiſcher Entwicklung ein Zwieſpalt nicht beſtehen. Sie müſſen eins ſein. Doſtojewski, Tolſtoij oder Maupaſſant fehlt es wahrhaftig nicht an Handlung, aber die Ereigniſſe des gewöhnlichen, ja, des beſſeren engliſchen Romans ſind von betrübender Äußerlichkeit. Niemand iſt von der Tradition ſeines Volkes ganz frei, und auch dieſe Tradition iſt vermutlich nicht ganz ohne Berechtigung. Meredith aber iſt einer der ſchärfſten Beobachter moderner Menſchen, von unbarmherziger Pſychologie; er kennt die Masken der Menſchen, er kennt all ihre Selbſtlügen, die Abgründe, die ſich unter Glanz und Heroismus verbergen, er kennt ihre ganze Schwäche; er ſieht, wie ſehr ihr Weg ein ewiges Schwan-

ken iſt, und zeichnet ſpöttiſch die tauſend Zufälle, deren beſtändiger Spielball ſie ſind, ohne darüber einen Augenblick die große Linie, die der unzerſtörbare Charakter dem Schickſal aufprägt, um Haaresbreite abgleiten zu laſſen. In dem Buch, das vielleicht ſein ſtärkſtes genannt werden darf, dem Roman „Der Egoiſt — Eine Komödie," hat er in Menſchenkenntnis und feinſter ironiſcher Pſychologie ein Meiſterwerk geſchaffen. Es iſt die Geſchichte einer zurückgegangenen Verlobung. Der Held ſcheint der prächtigſte aller Romanhelden: vornehm, glänzend und großmütig, der Typus des Edelmannes alter Raſſe, verzärtelt von Mutter und Tanten, bewundert von alten und jungen Damen, der Stolz der Grafſchaft, Gönner nach allen Seiten; er tanzt, wie ein Grandſeigneur herablaſſend tanzt, er ſitzt zu Pferde wie ein Paladin, er iſt witzig, er intereſſiert ſich nicht nur für Pferdezucht, ſondern auch für Chemie und für arme Verwandte. Wo wäre ein echterer Held? Doch der grauſame Autor weiß ihn unmerklich zu viviſezieren, mit vorſichtiger Künſtlerhand zieht er Hülle nach Hülle von dem Skelett: und eine ekle Ich-Anbetung kommt zutage. Dieſer Mann hat das Bedürfnis, als der Herrlichſte von allen zu gelten; es gelänge, wären die Proben nicht zu ſchwer und die Selbſtvergötterung nicht zu vollkommen: ſo daß für die Liebe kein Raum bleibt. Er ſelbſt freilich wähnt ein Liebender zu ſein vor allen anderen, weil er in ſtolzer Männlichkeit alles fordert; aber er hat das Unglück, an ein Weib zu geraten, das nicht nur anbeten will; das mit Schaudern das Skelett fühlt und mit Entſetzen erkennt, daß in dieſer großen Leidenſchaft

nicht ein Gedanke an sie, nicht die leiseste Rücksicht für die Forderungen ihrer Persönlichkeit, also gar keine Liebe ist. Und sie hat nur einen Wunsch: loszukommen von dieser kalten Herrlichkeit und dieser Aussicht endloser Sklaverei. Vor der entsetzlichen Blamage — denn dasselbe Erlebnis begegnet dem Baronet zum zweitenmal — brechen alle Tierlaute tödlich verletzter Eitelkeit aus ihm hervor. Tragikomisch sinkt das Idol zusammen, — vor allen intimen Kennern, nicht vor sich selbst und nicht vor der Welt; denn George Meredith ist es nicht um eine poetische Philistergerechtigkeit zu tun. Er zeichnet lächelnd und unbarmherzig und hat sich genug getan.

Dieses tiefe Interesse am Verstehen der geheimen Quellen menschlicher Handlungen führte ihn dahin, im folgenden Jahr unter dem Titel „Die tragischen Komödianten" die Geschichte Lassalles und Helenens von Dönniges zu schreiben. Es reizte ihn, diese seltsame Geschichte mit all ihren unbegreiflichen widerspruchsvollen Zügen psychologisch zu erklären; die verhängnisvolle Verbindung eines starken Menschen mit einem Weibe zu erklären, dessen Tragikomödie darin besteht, daß es eben so schwach wie glänzend ist und wegen seines Glanzes von dem Mann für stark gehalten wird. „Es gibt keine Liebe schwacher Menschen." Ihre Liebe ist nur eine Mimikry der Sinnlichkeit. Prachtvoll in seiner Kompliziertheit, in seiner Verbindung von Eitelkeit und wirklicher Größe ist das Porträt des verblendeten Titanen, den ein armseliges Geschöpf so rasch zugrunde richtet.

Ein Humor, der sich bald schneidender Ironie, bald

fröhlicher Lustigkeit nähert, strömt durch seine Blätter. Er ist geistreicher als irgend ein englischer Erzähler, den ich kenne. Er ist es fast zu sehr. Aphorismen und Sentenzen sprühen und quellen ihm unerschöpflich mit einer Gewalt der Bilder, einer Konzentration der Gedanken, wie Browning sie besaß, an dessen Verse Meredith's Prosa oft erinnert. Sie strömen ihm in solcher Fülle zu, daß er sie als Autor nicht bewältigen kann: nicht nur, daß die Zahl der witzigen und geistreichen Figuren in seinen Romanen eine außerordentliche ist: in sehr vielen gibt es einen auserwählten Aphoristiker, der irgend ein Bändchen veröffentlicht hat, aus dem die anderen zitieren; und auch diese sind trefflich charakterisiert und geschieden, wie die sentimental-ironischen Ergüsse des verbitterten Edelmanns in „Richard Feverel" von den waffenklirrenden Worten, die der prächtige alte Kapitän Kirby in der „Erstaunlichen Ehe" für seine Kinder schreibt. Wie ergötzlich ist die gutmütige Ironie, mit der Meredith die drei streberischen Schwestern in „Sandra Belloni" darstellt: wie sie uns sympathisch werden mit ihren Kindereien, ihren geheimen Ausdrücken, ihrem heroischen Streben in vornehme Kreise zu kommen — dem großen Streben so unzähliger Bourgeois — und wie sie dabei wirklich gute und kluge Kinder bleiben. Und der äußerlich so reife, innerlich so sentimentale Leutnant, ihr Bruder; der feine Unterschied, den Meredith zwischen dem Mann macht, dessen Liebe Leidenschaft, und dem, dessen Liebe Sentiment ist. Wiedergeben läßt sich diese Fülle hier nicht: man hat manchmal beim Lesen den Eindruck.

daß andere Dichter die Menschen viel zu einfach und geradlinig fassen und nur Meredith sie in ihrer ganzen Kompliziertheit erkennt, sie in all ihren Phasen, Nuancen, Hüllen und Widersprüchen begreift, daß nur er die vielfachen Wesenheiten, die in einem einzigen Menschen eingeschlossen leben, verstanden und glaubhaft darzustellen gewußt hat. Die tausend Zufälle des Lebens, die Erfahrung, daß es immer anders kommt, als man gerade erwartet, die überraschenden Phasen des Dialogs, wie jeder Augenblick die ganze Situation verändert, und ein Wort, ein Satz in eine Seele hineinleuchtet, wie ein Blitzlicht, die verhängnisvolle Nachwirkung jeden Schrittes auf unser ganzes Leben, die verwirrende Verschlingung von Gesetz und Zufall — all das beherrscht Meredith, wie eben ein Dichter, dem das Leben seine bewegte Fülle und die strengen Kurven seiner scheinbar spielenden und neckenden Wogen offenbart hat.

Ich sagte schon, daß in einzelnen seiner Romane die Fabel zu robust, die Komposition zu kunstreich vollendet ist. Er führt die sonderbare Verpflichtung des alten Romans durch, daß jede Person, die einmal darin erwähnt wird, auch irgendwie abgetan werden muß; diese ganz äußerliche Regel führt dann die großen künstlichen Schlußszenen herbei, die uns oft stören, wenn sie noch so gut motiviert sind. Wir sind durch die besten europäischen Romane an eine Kunst gewöhnt, der alle Künstlichkeit widerstrebt; und wie Gesichter im Leben uns oft genug bedeutsam anblicken, auftauchen und für immer verschwinden, ihre Rolle in einer Situation, einem Erlebnis ausspielen,

ſo dulden und lieben wir es im Roman. Das Leben gleicht ja mehr einer Kette als einem geſchloſſenen Ring, und wenn der Künſtler auch die Kette zu einem Ring ſchließen muß, ſo muß er's unmerklich tun und uns die Illuſion der Grenzenloſigkeit des Lebens laſſen. Dasſelbe gilt von einem das Weſen des Kunſtwerks berührenden Geſetz, das ein Kriterion ſeiner Größe iſt. Von dem Kunſtwerk, das wir groß nennen, verlangen wir mehr als Witz, als Natürlichkeit und Erfindung, mehr als vollkommene Ausführung: wir verlangen, daß, während es formal abgeſchloſſen, als ein Ganzes erſcheint, als etwas, das ein individuelles Daſein beſitzt, wie eine Statue oder ein Bild, es dennoch in einer ununterbrochenen myſtiſchen Verbindung mit dem All ſtehe. Wir verlangen, daß uns nicht eine zufällige Schönheit, ein Schmuckſtück für das Boudoir, gezeigt werde, ſondern ein Ding voll geheimen Lebens, deſſen Erſcheinung ſeinen Sinn nicht erſchöpft, durch das die Weltgeſetze zu ſtrömen ſcheinen, und das in einer unſichtbaren Kirche ſeinen Wunderwirkenden Platz fände, wie das Heiligenbild in der ſichtbaren. Wir können Meredith's Romane in zwei Gruppen teilen: da gibt es Bücher, die wie „Evan Harrington" oder „Harry Richmond", vorzügliche geiſtreiche Romane ſind, und andere, in denen wir die tiefen Pulsſchläge unſerer Zeit und die Fragen und Konflikte fühlen, die der Menſchheit ans Herz greifen: „The Egoist" und „Diana of the Crossways". Auch die anderen ſind voll glücklicher Einfälle und meiſterhaft gezeichneter Charaktere. Meredith iſt überhaupt ſo vielgeſtaltig in Stil und Anſchauungsweiſe, er kann ſo herb und

einfach sein, und wieder so kompliziert und schillernd, daß er den Stil bewußt oder unbewußt gewechselt und dem Thema seines Buches angepaßt zu haben scheint.

Stören uns Einzelheiten in der umständlichen Komposition, die uns veraltet erscheinen, so bleibt doch Merediths Anschauung und Darstellung und Stil immer modern. Schon vor dem „Richard Feverel" hatte er eine Reihe orientalischer Erzählungen nach der Art der Tausendundeinen Nacht unter dem Titel „Die Scherung Schagpats" veröffentlicht. Da konnte er seiner unerschöpflichen Phantasie die Zügel lassen; nicht Hauff, nicht Beckford können mit diesen flammenden Bildern, diesen sprühenden Einfällen den Vergleich bestehen. Und gerade hier hebt der impressionistische Stil des modernen Erzählers sich von der naiven, unter Ausrufen und Beteuerungen registrierenden Erzählweise der Orientalen in auffälliger Weise ab. Der Araber berichtet merkwürdige Tatsachen, der Moderne wirkt mit Stimmungen. Der Orientale sagt einfach: „Und siehe, es kamen tausend Schlangen!" Meredith schildert uns das Zischen und Winden, den Zorn und das Züngeln der gelben, grauen und gefleckten Scheusale; wenn er einen Überfall darstellt, so müssen wir die schroffen, kahlen Felswände, die Morgensonne, die Pracht der Rosse, das flimmernde Rüstzeug, die bärtigen Reiter vor uns sehen: die ganze Kraft des Schauens und alle Kunst der Darstellung wird aufgeboten, um den Eindruck zu vertiefen. Und wenn uns in einem Roman wie „Rhoda Fleming" die große Szene im Hause des Pächters stört, der seine Tochter zwingen will dem Mann zu folgen, dem

ſie getraut iſt, ſo entſchädigt uns nicht nur die Figur Rhodas in ihrer herben Kraft und Schönheit und Einfachheit, nicht nur das trefflich dargeſtellte bäuerliche Milieu, ſondern vor allem der ehrliche Schluß. Denn Meredith iſt kein Hall Caine, der die Charaktere dem ſchönen Schlußeffekt opfert, ſondern unbarmherzig, wie der große Künſtler ſein muß; er kennt die Tücken und Wandlungen des Lebens: ſeine ſchönen Heldinnen heiraten ſo verkehrt und töricht, wie man im Leben heiratet, juſt den Mann, der nicht für ſie paßt, und ſie reſignieren und geben ihre idealen Forderungen auf; und ſeine Männer begehen tauſend Dummheiten und ſie ſcheitern links und rechts, wie in der Wirklichkeit.

Das hindert ihn nicht, ein großer ſtarker Optimiſt zu ſein, der an die Zukunft und an die Menſchen glaubt. Er hat eine ausgeſprochene Vorliebe für ariſtokratiſche Helden, das heißt Helden von guter Raſſe, ob adelig oder nicht, aber Menſchen, die ſich ihrer Eltern rühmen können. Sein Schauplatz iſt meiſt die vornehme Geſellſchaft und gerne rühmt er die Schönheit ſeiner Lieblinge; wie Balzac, ſcheint er einem gewiſſen Zuchtwahlprinzip zu folgen. Schönheit, Stärke und Mut gehören nun einmal zum Helden; das Volk, die Frauen, die Dichter wählen ihn ſo. Und wir wollen uns die Menſchen der Zukunft nicht mit überentwickelten Gehirnen und dürrer Muskulatur vorſtellen. Phyſiſcher Mut iſt unerläßlich; und Meredith hat eine faſt frauenhafte Schwärmerei für jenen in England ſo gewöhnlichen und ſo hochgeprieſenen Mut, der die tollkühnſten Stücke wagt, ohne Aufhebens davon zu machen,

für den Mann, der seine Taten verbirgt und den verachtet, der von seinen Leistungen spricht. Man versteht überhaupt englisches Wesen besser, wenn man Meredith's Romane gelesen hat, und man versteht seine Romane, wenn man England kennt. Die grimme Selbstzucht, die sich keine Gefühlsäußerung gestattet, und jeden Besiegten anerkennt, der seine Niederlage klaglos zu tragen weiß. Haltung ist ihnen alles. Eine deutsche Dame, die seit vielen Jahren in England lebte, sagte: „Sie beherrschen sich die Gefühle weg" und: „Sie verwechseln Haltung mit Charakter". Bei den Frauengestalten Meredith's fragen wir uns manchmal: Geht es wirklich so weit? Haben diese Frauen kein Blut, sind sie so kühl, von so vielen Erwägungen, so vielen Umständen, die uns so äußerlich, die aller inbrünstiger Liebe so fern scheinen, zu bestimmen? Ihre Liebe, ihre Wahl ist meist ein Schwanken und Überlegen von Jahren. Oder hat er recht? Im Leben sehen wir ja in der Tat neben wenigen glücklichen Begegnungen weit mehr vergebliches Harren und erschöpfendes Sehnen — gerade bei den Besten. Ihre Wahl wird immer die schwerste sein. Das Leben ist der Widersprüche voll und legt uns Fußangeln und Hindernisse ohne Ende auf den Weg, der dem ersten aufflammenden Wunsch so klar, so zweifellos, so gebahnt erscheint. Der Liebesgott scheint weit öfter als ein Asmodeus durch das Leben zu hinken und nur sehr selten als geflügelter Eros den Menschen den Glanz und Sturm seiner Schwingen zu gewähren. Kein anderer englischer Erzähler hat die Rolle der Sinne im Menschenleben so zu betonen gewagt wie Meredith. Natürlich sind

all die ungezählten Romane „dezenter" Schriftſteller und prüder Damen in Wirklichkeit zumeiſt Effloreszenzen und Transformationen des Geſchlechtslebens; gerade ſie verraten, wie ſehr es die beſchäftigt, die erſchrecken, wenn davon die Rede iſt. Aber Meredith enthüllt dieſe Adern des Lebens, er läßt das ewig verheimlichte Prinzip in ſeinen Menſchen ſpielen und ſagt es uns mit Kühnheit, mit Vornehmheit und mit Ironie.

In faſt allen ſeinen Werken wird die Frauenfrage berührt; und ſo weit er überhaupt eine Tendenz hat, iſt es die, für das Weib einzutreten. Von Anfang an hat ihn der große Kampf unſerer Zeit um die freie Perſönlichkeit beſchäftigt, und die große Sünde, die mehr Tragik verſchuldet als irgend ein anderes Element im Menſchenleben: das frevelhafte Eingreifen in das Schickſal anderer, das natürlich mit der äußerſten Dreiſtigkeit von denen gewagt wird, die den Vorwand und die Selbſttäuſchung der „Liebe" dafür anführen können: von Eltern und Gatten. Sein erſter Roman „Richard Feverel, die Geſchichte eines Vaters und eines Sohnes" zeigt uns ſolche liebevolle Vernichtung eines prächtigen Jungen durch den überklugen Vater, der ein „Syſtem" gefunden hat, ihn zu erziehen und zu behandeln. Allmählich aber hat der Dichter den Kreis enger gezogen; ihm mußte ſich die Wahrnehmung aufdrängen, daß die Männer für dieſen Kampf noch leidlich gerüſtet, die Frauen aber die Opfer ſteter Bevormundung ſind. In „Richard Feverel" ſieht er noch ſcheinbar halb ſpöttiſch zu, wie ſein jugendlicher Held ſich in ſittlichem Enthuſiasmus für die Rettung gefallener Frauen einſetzt

und darüber selbst so schnöde fällt. Von da an bleibt ihm die Frage der Mädchenerziehung und die Stellung der Frau die ernsteste Frage unserer Zukunft. In dem Roman „Beauchamps Karriere", der Geschichte eines jungen Marineoffiziers, den seine jedem Kompromiß widerstrebende Überzeugung zum radikalen Agitator macht, zum Kampf gegen seine Familie und die eigene Karriere treibt, spielt dieses Motiv im stillen mit. Der in seiner liebenswürdigen Schönheit und Schwärmerei so anmutig gezeichnete Offizier, für den alle Frauen erglühen, scheitert innerlich an der geringen Meinung, die er von den Frauen hat. Sie sind ihm reizvolle, aber untergeordnete Wesen, die keinen Anspruch auf „Menschenrechte" haben. Dieselbe Tragödie erlebt der General in „Lord Ormont and his Aminta"; freilich: dieser prachtvolle konservative alte Herr hegt keinerlei radikale Schwärmereien. Er liebt in seiner Art, „wie die Eisernen lieben", scherzt und tändelt mit der schönen jungen Frau, die ihn so entzückt und die ein Haremsweib für ihn ist, bis er sie verliert, und nun erst die volle Tiefe der eigenen Liebe erkennt und seine schöne Ritterlichkeit zeigen kann. Ich kann mich nicht erinnern, in irgend einem modernen Roman einen mit ähnlicher Plastik gezeichneten aristokratischen hohen Offizier unserer Zeit gefunden zu haben. Alle haben etwas Theatralisch-Typisches im Vergleich zu dieser vollkommenen Individualität. Der alte Fürst in Tolstojs „Krieg und Frieden" gehört einer ganz anderen Epoche und Kultur an. Und wie kühn ist der Schluß des Romans! Meredith läßt die beiden Menschen, die lästige soziale Fesseln durch-

brochen haben und in freier, ſtolzer Ehe mit einander leben, eine Muſtererziehungsanſtalt in der Schweiz gründen. Kinder aller Nationen wollen ſie da zu freierer und ſtärkerer Menſchlichkeit erziehen. Freilich, eine Lücke bleibt: Um Schüler zu bekommen, müſſen ſie verheimlichen, daß ſie nicht geſetzlich vermählt ſind. Dasſelbe Thema ganz anders behandelt, erfüllt den Roman „One of our Conquerors“. Menſchen der Zukunft nach ſeinem Herzen zeichnet er in Dartrey Fenellan und Neſta Viktoria. Dartreys Gedanken über das Mädchen ſind die des Autors: „Dieſes ſchöne junge Geſchöpf war eine der tätigen Seelen dieſer Welt! Sie gehörte nicht zu den jungen Mädchen, die, ſei es aus wirklicher, ſei es aus gewollter Unwiſſenheit mit dem Böſen und mit der Schande Frieden ſchließen und äußerlich nicht von ihnen beſpritzt werden, und ſo die Zierde und der Stolz eines Landes ſind, das die Dekoration höher als das Weſen ſchätzt.“ Vom „Egoiſten“ habe ich bereits geſprochen, und der „Egoiſt“ iſt ihm zweifellos der Typus des gegenwärtigen Durchſchnittsmannes in ſeinem Verhältnis zum Weibe. Ich zitiere eine Stelle aus dieſem Roman, nicht nur weil ſie außerordentlich tief und bedeutſam, ſondern auch weil ſie ſehr charakteriſtiſch für Meredithſ Schreibweiſe iſt:

„Die Zeit der Liebe iſt der eigentliche Karneval des Egoismus und zugleich die Probe unſeres Weſens. Ich ſpreche von der Liebe, nicht von den gefälligen Flötenvariationen über das Thema, ſondern von der Leidenſchaft, von der Flamme, die unſer ganzes Leben, — Tod wie Leben — bedeutet und ſchafft, und die dauern kann

oder nicht. Die Probe erwies, daß Sir Willoughby ſowie tauſende unſerer ziviliſierten Männchen von ſeiner Verlobten genau ſo wie der urſprüngliche Wilde zu behandeln war. Sie ſollte beſtändig auf der erſten lockenden Saite ſpielen, die unſern Vorfahren, den Satyr, zu den Rhythmen des Tanzes führte und zum Fädeln des Netzes, das ihn fing — ſowie zur häuslich bequemen Niederlaſſung mit ſeiner Gefährtin, ehe ihm geſtattet wurde, ſie mit beiden Händen und einem Sporenſchlag ſeiner launiſchen Ferſe zu regieren. Es gibt gewiſſe Dinge, die ſie niemals tun, niemals ſagen, niemals denken darf, wenn ſie ihn in der gleichen „Ehrfurcht" und in den beliebten Ketten erhalten will. Sie muß ein klöſterliches Geſchöpf ſein. Und wie ſeltſam und ſchrecklich es ſein mag: die Weiber begreifen, daß die Seele des Mannes dieſe Forderung an ſie richtet, ſie verſtehen auch — und vielleicht ſogar mit Vergnügen und Dankbarkeit, — daß ſie ihre Kunſtſtücke weniger für die Rührung des unreifen, zottigen und launiſch wilden Herrn aus dem Walde als zur Befriedigung einer gefräßigen äſthetiſchen Feinſchmeckerei einzuſtudieren und zu ſpielen haben, die unerſättlich durch alle Zeiten nach ihnen begehrt und unter kläglichem Geſtöhne „Ich! Ich!" nach ihrer Reinheit lechzt. Ob ſie erkennen, daß der Grund nur in der Sinnlichkeit des Männchens liegt? ob ſie den Pferdefuß, den überverfeinerten aber direkten Nachkommen des Tieres, in dieſem unmäßigen und leckeren Appetit nach Jungfräulichkeit wahrnehmen? Wahrſcheinlich nicht. Und das iſt um ſo ſchlimmer, denn um das gefräßige Tier zu befriedigen, müſſen ſie viel Heuchelei

üben, und ſie ſind zuletzt die Verlierenden, wie es ihre Mütter in der Urzeit waren. Denn die Folge iſt die ſtete Verſuchung, ihre greifbaren und materiellen Schätze zu paradieren, um damit die Verfolgung einzuladen und wachzuhalten, und das Geiſtige, in dem ihre ganze Hoffnung liegt, geht dabei zugrunde. Großdenkende, ſtarkſeelige Frauen werden früher oder ſpäter eine unendliche unreine Brutalität in dieſer Forderung nach unendlicher Reinheit erkennen. Früher oder ſpäter werden ſie erkennen, daß ſie die Opfer des ſonderbaren Egoiſten ſind, daß ſie die Maske der Unwiſſenheit tragen müſſen, um „unſchuldig“ genannt zu werden, daß ſie ſich für ſein Ergötzen zur Marktware erniedrigt haben, und das preiswerte Ding ſelbſt aufgeben müſſen, um ſeine Lüſternheit danach zu befriedigen. So haben ſie ſich um ganze Zeitalter zurückſchleppen laſſen, indem ſie die Unſchuld des Fleiſches, die ein glücklicher Zufall bewahrt hat, ausſpielten, um ſeine eiferſüchtige Gier nach Privatbeſitz zu befriedigen, während es ihre Aufgabe hätte ſein müſſen, die Seele über die ſchönſte Mitgift und eine kraftvolle Weiblichkeit über eine bloße dekorative Unſchuldsweiße zu pflegen. Sind ſie nicht von Natur aus Kriegerinnen, ſo gut wie die Männer? ſind ſie nicht ſeine Genoſſinnen, die ihm Helden gebären ſollen, und nicht Puppen? Aber der gefräßige männliche Egoismus wünſcht ſie als ſeelenloſe überfein ziſelierte und polierte köſtliche Gefäß aus reinem Metall, friſch aus der Hand des Künſtlers, Gefäße, die er liebkoſend in ſeine Höhle ſchleppen, ganz ſein eigen nennen, daraus trinken, und ſie füllen und wieder trinken

möchte und vergessen, daß er sie gestohlen und befleckt hat."

Und so klingt dasselbe große Thema der Frauenbefreiung durch all seine Werke fort, bis er in seinem letzten, 1885 erschienen Roman „Diana of the Crossways" geradezu das Buch der modernen Frau schreibt und ihre ebenso feine wie kraftvolle Persönlichkeit im Kampf gegen einen törichten Gatten, gegen rücksichtslose Bewerber, gegen die Vorurteile der Welt und nicht zuletzt gegen die eigene Schwäche darstellt. Nicht ohne Grund hat Edward Carpenter sein Buch über das seruelle Problem mit einem Zitat aus diesem Roman geschlossen.

So reich Merediths Romane an sententiösen Stellen gleich den eben zitierten sind, werden sie doch nie unangenehm didaktisch; die Reflexionen des Autors sind mit feinem künstlerischem Gefühl in die Erzählung eingeschlossen und beeinträchtigen nicht die außerordentliche Plastik seiner Gestalten und Szenen. Die Fülle der Charaktere, die aus der großartigen Komparserie hervortreten, läßt sich nur andeuten. Seine Typen moderner junger Leute: der „weise Jüngling" Adrian, in seiner epikuräischen Klugheit und so schwunglos banal bei all seinem Geist, oder der arme Harry Richmond, der stets bedeutender scheinen muß, als er ist, oder „Algy" in Rhoda Fleming und Kommandeur Beauchamp, — die Aufzählung fände kein Ende. Über alle aber ragt Richmond Roy hervor, so großartig in seiner Leerheit und Aufgeblasenheit, schwindelhaft und gewissenlos, dabei ritterlich und generös, ein Abenteurer, der sich für den natürlichen Sohn des letzten Königs hält und es vermutlich ist, jedenfalls ein geborener Kavalier, dem die

nötigen Millionen fehlen und der fremde Millionen glorreich hinauszuwerfen versteht, „unverbesserlich theatralisch“ der Stolz und die Verzweiflung seines eigenen Sohnes, den er abgöttisch liebt und den er fast zugrunde richtet, — eine Figur, die einem Falstaff, einem Sancho Pansa an die Seite zu stellen ist. Und welche shakespearische Fülle merkwürdiger Frauengestalten, von zarten, hingebenden wie Lucy Desborough oder Dahlia Fleming — und herben kraftvollen wie Rhoda, und Nesta Viktoria, schönen, kühlen, damenhaft feinen wie Cecilia Halkett, bis zu modernen Geschöpfen von solcher Kompliziertheit wie Clara Middleton und Diana Warwick, vor denen alle Epitheta versagen. Auch die Bedeutung der Rasse und Nationalität weiß der Dichter zu enthüllen, englisches und deutsches Wesen in „Harry Richmond“, österreichisches und italienisches in „Viktoria“ trefflich neben einander zu stellen. Juden, gegen die er im allgemeinen eine unverhohlene Abneigung hat, stellt er gelegentlich mit all ihren Vorzügen dar; und in der Persönlichkeit Alvans (Lassalles) hat er ihre ganze nervöse Intellektualität, ihr unruhvolles Emporstreben mit psychologischer Meisterschaft erfaßt und gezeichnet.

Mit alledem ist nicht viel über einen Autor gesagt, dessen Werke etwa zwanzig Bände füllen. Und gar nichts über seine Gedichte, unter denen einzelne von großer Schönheit sind. Auch in ihnen kommen die gleichen Ideen zum Ausdruck und ein moderneres Gedicht als „A ballad of fair ladies in revolt“ — ein Gedicht über die Frauenfrage — läßt sich nicht denken. Es gehört auch in Klang

und Rhythmus und in der Schönheit der Bilder zu seinen besten. Aber im allgemeinen scheinen sie mir zu gedankenreich und sententiös: es ist nicht der golden strömende Quell. Meredith ist ein größerer Dichter in seinen Romanen. In ihnen spiegelt sich das Bild des unbekannten Landes, des auf dem Kontinent unverstandenen, bald blind überschätzten, bald wieder töricht unterschätzten Volkes. Sind diese Bücher schon dadurch interessant, so gewinnen sie noch höhere Bedeutung dadurch, daß auch sie ein Ausdruck des großen Ringens nach den gleichen Höhen der Menschheit sind, nach denen vertrauende oder verzweifelnde Dichter ausschauten: Goethe wie Nietzsche, Ibsen, Tschernischewskij und Walt Whitman. Auch in ihm lebt die Sehnsucht nach einem Geschlecht herrlicher und vollkommener Menschen, die eine reinere, stärkere, freiere Liebe zwischen Mann und Weib schaffen soll. „Wahrlich, eine wundervolle Aussicht für die Söhne und Töchter der Erde" — heißt es in „Diana of the Crossways" —: „zwischen den harten Felsen der Askese und den Wirbeln der Sinnlichkeit hindurch führt der Pfad innig Vereinte zur Zeugung vornehmerer Geschlechter, deren Wesen wir heute nur in trübem Dämmerlicht ahnen können."

London 1902.

# Francesca da Rimini

(Tragödie in fünf Akten in Verſen von Gabriele d'Annunzio, aufgeführt im Raimund-Theater zu Wien von Eleonore Duſe und ihrer Geſellſchaft am 2. April 1902.)

„Ich war bisweilen
Im Hauſe eines meiſterhaften Sängers,
Caſella hieß er; zu ihm kamen
So manche edle Herren; unter andern
Auch Guido Cavalcanti .....
Dann ein Jüngling
Vom Haus der Alighieri, namens Dante;
Und dieſer Jüngling ward mir teuer,
So ſehr erfüllt war all ſein Denken
Von Liebe und von Weh — ſo glühend lauſchte
Er dem Geſang ....."

So erzählt der von Florenz heimgekehrte Paolo Malateſta dem lauſchenden Weibe ſeines Bruders, und ſie verſpricht für den Seelenfrieden deſſen zu beten, der den Freund ſo gerührt. Das iſt eine poetiſche Inverſion: die Umkehrung der Ereigniſſe im Spiegelbild der Dichtung. Soviel iſt hiſtoriſch: Dante Alighieri wandelte in der Tat, ein ſiebzehnjähriger, träumeriſch verſonnener Junge, in den Straßen von Florenz, als der „edle und hochmäch-

tige" Herr Paolo Malateſta von Rimini im Jahre 1282 zum „Capitano del popolo" der Florentiner, das heißt zum Oberbefehlshaber der Truppen und zum Stadtkommandanten gewählt wurde. Er wird als ein ſtattlicher, ſchöner Ritter von feinen, freundlichen Sitten und ein wenig indolenter Natur geſchildert und war damals ſeit bereits dreizehn Jahren mit Orabile Beatrice de' Ghiazguoli vermählt, von der er zwei Kinder, namens Uberto und Margherita, hatte. Sein BruderGianciotto (d. h. Hans, der Lahme), der älteſte Sohn des Dynaſten von Rimini, war ſeit ſieben Jahren mit der ſchönen Francesca, der Tochter des Herrn von Ravenna, Guido des Alten aus dem Hauſe Polenta verheiratet. Noch ſteht zu Ravenna das uralte, ſonderbar ſchiefwinklig gebaute Haus, in dem Francesca geboren ward. Aus Gründen, die wir nicht kennen, litt es Herrn Paolo nicht lange in Toscana; ſchon am 1. Februar 1283 legte er ſeine Würde nieder und kehrte nach Rimini zurück. Wenige Jahre ſpäter kam nach Florenz die Nachricht, daß der lahme Gianciotto Weib und Bruder im Ehebruch überraſcht und erſtochen habe. Wohl mag Dante des ritterlichen Volkshauptmanns gedacht haben, den er ſicherlich ſo manchesmal durch die Straßen ſeiner Vaterſtadt reiten geſehen. Wir wiſſen ſehr wenig über die Entſtehungsjahre der „Divina Comedia". Vielleicht hat Dante den 5. Geſang ſchon in den erſten Jahren des Exils in ſeiner gegenwärtigen Faſſung entworfen, vielleicht erſt dann, als er viele Jahre ſpäter, ein gramgebeugter wegwandernder Flüchtling, bei dem Neffen der erſchlagenen Frau, Guido dem Jüngeren,

in Ravenna die letzte Zuflucht fand und die Geschichte in der Darstellung der Ravennaten hörte, die erzählten, daß nur Betrug das Mädchen zur Ehe mit dem wilden hinkenden Scheusal bewogen, daß man ihr den herrlichen Paolo als den ihr bestimmten Gatten gezeigt. — Und wieder mögen Jugendbilder das Haupt des alternden, Ungeheures sinnenden Dichters durchzogen haben. War es eine freundliche Huldigung für das Fürstenhaus, das ihn gastlich beherbergte, war es die phantastische Erinnerung an die gepriesene Frau, und den Ritter, den er gekannt — jedenfalls schrieb der Stift, der sonst in „ehernen Feuerzügen" malte, mitten in die furchtbaren Gesänge des Gerichts und des Grauens jene ewig süßen, klagenden Verse — das trauervolle Liebesbild im zweiten Höllenkreis, nach den Worten Carlyles: „wie ein Gewebe aus Regenbogenfarben über dem düsterflammenden ewigen Abgrund, eine zarte Flötenstimme der Klage, die uns ins Innerste des Herzens dringt" — weltberühmte unvergessene Verse — in Mitleid und Verdammnis die vollkommenste Tragödie der sündigen Liebe.

Überreich an Motiven, wie kein anderes, war Dantes weltumspannendes Gedicht. Nach allen Seiten streute es Samen aus in die Seelen schöpferischer Menschen, und ganze Literaturen und Galerien sind aus einzelnen Terzinen emporgesprossen. Aber kein Motiv wurde so oft ergriffen, kein Gesang so oft gepriesen, wie die im Grunde so einfache Geschichte Francescas. Hier zeigte sich die ganze Souveränetät der Form über den Stoff. Wer zählt die Gemälde der Künstler auf — Ingres, Ary

Scheffer, Feuerbach, Roſſetti, Boecklin und ein Heer von weniger bekannten Namen. Die Maler konnten dem Dichter dahin folgen, wohin er ſeine Szene verlegt, ins Jenſeits, in die ſchauervolle Kluft der ewigen Stürme; wenngleich nicht alle es taten. Und ihre Aufgabe war eine andere — ein Augenblick, eine einzige Situation, eine Form, die die Stimmung des Ganzen zum Ausdruck bringen ſollte. Aber die Literaten kamen, angezogen wie Inſekten von einer kleinen ewigen Flamme intenſiven Lichts, und ſchrieben ihre kläglichen fünfaktigen Dramen und wurden vergeſſen. Es gibt ihrer zwanzig oder mehr in allen Sprachen; von all den Romanen und Opern, dem Heer der Balladen nicht zu reden. Sieben davon ſind in deutſcher Sprache, Uhland und Paul Heyſe haben ſich daran verſucht. Es ſind ſtammelnde Verſuche, angeregt von der unergründlichen Herrlichkeit und Schönheit der fünfundzwanzig Terzinen Dantes, vor der ſie verbleichen. Silvio Pellico, der Verfaſſer der „Prigioni", jener ſchwermütigen, inhaltreichen Memoiren aus öſterreichiſchen Gefängniſſen, ſchrieb ein weiches, rührſeliges Drama in ſchönen Verſen und in ſtrenger klaſſiziſtiſcher Form mit nur vier Perſonen, die über alle Maßen und alle Wahrſcheinlichkeit ſentimental und edel ſind, ein Drama reiner Liebe ohne Sünde und ohne Schuld, in dem zuletzt nur deshalb gemordet wird, weil es eben ſo ſein muß — ein Stück, das uns heute wie ein Gedicht für Kinder anmutet.

In London führen ſie ſoeben allabendlich im St. James-Theater ein Stück „Franceſca und Paolo" von

Stephen Philips auf. Es hat ſtarke und grobe Bühneneffekte und einzelne hübſche Stellen. Sonſt iſt es eines jener heroiſchen Epigonendramen, deren wir in der deutſchen Literatur ſo viele haben. Die wohlbekannten Helden, die wohlbekannten Verſe, die wohlbekannten Situationen, die wir ſchon in hundert Stücken ſahen. Unbegreiflich, wie all die natürlichen Motive, all die Leidenſchaften, an denen der Stoff ſo reich iſt, die furchtbaren Steigerungen, die er möglich macht, zugunſten ſchaler Erfindungen überſehen werden. Das Publikum weiß ja das traurige Ende längſt voraus. Damit auch die Mitſpielenden nicht einen Augenblick zweifeln, verkündet die blinde Amme Giovannis das ganze Unglück im erſten Akt. Nur wer der Ehebrecher ſein wird, weiß die viſionäre Amme nicht — ſonſt wäre ja auch alles vorzeitig zu Ende; während doch noch vier Akte vergehen müſſen, bis plump genug die unvermeidliche Buchſzene kommt, und, wieder ſehr vorzeitig, in dem Augenblick, wo ſie nicht weiter leſen, Giovanni hereinſtürzt und beide hinter einem Vorhang diskret abſchlachtet. Bei Pellico haben Franceſca und Paolo das gefährliche Buch in frommer Jugendzeit zuſammen geleſen, und an der betreffenden Stelle ſittſam aufgehört — doch der ſentimentale Ritter trägt das Buch durch all die Jahre ſeither unter dem Wams am Herzen. Nur in dem Stück Paul Heyſes iſt die Szene ſchön und natürlich in den Gang des Ganzen eingefügt; wie das Stück überhaupt weit intereſſanter als eines der erwähnten iſt. Aber auch bei ihm erkennen wir die Schablone, auch bei ihm finden wir nichts von den Erforder-

niſſen moderner, ehrlich ins Leben ſchauender Kunſt, nichts vom gewaltigen Erfaſſen einer geſchichtlichen Epoche, nichts von dem düſterfarbigen, leidenſchaftzerriſſenen, ſtürmereichen Leben des Trecento, nichts von jenen grauſamen, eiſengekleideten, herb und heftig empfindenden Italienern der Frühzeit, deren gequälte Geiſter wir in Dantes Hölle hörten, nichts von all der ſinnlichen Menſchlichkeit, nichts von der glühenden Seelenqual,

Che — nel' tempo de' dolci sospiri —
menò costoro al doloroso passo!

Es ſind nur fünfundſiebzig Verſe: kein Wort zu viel und kein Wort zu wenig, ein ganz kleines Gemälde in wenig Strichen, aber mit der myſteriöſen Meiſterſchaft des großen Künſtlers entworfen — und ganz und gar modern zu ſeiner Zeit, ganz aus ihr geſchöpft, ohne Vorbild, ohne Tradition, und darum ſo unvergänglich wahr.

Sechshundert Jahre mußten vergehen, ehe wieder ein Großer das Thema ergriff; einer, der ganz und gar er ſelbſt iſt, der an niemand andern erinnert, der keinem nachdichtet, der die Menſchen erſchreckt und entzückt und ärgert. Er durfte die Terzinen des Florentiners zum Motiv ſeines Spieles wählen. In d'Annunzios Drama pulſiert in der Tat das Leben jener düſtern mittelalterlichen Zeit — geſchaut mit der ganzen verfeinerten Kunſt, der intenſiven Menſchenkenntnis der unſern. Er erfüllt die Forderung, die Hettner an das hiſtoriſche Drama ſtellt, daß es, mit dem Herzblut der eigenen Zeit geſchrieben, die ganze Stimmung der Vergangenheit hervorrufen muß. Wir ſind am Hofe der Polenta in Ravenna: ein

Gaukler, der den Frauen für Geld und Essen Possen reißt und Liebeslieder vorspielt; — ein zorniger, prachtvoller, blondlockiger junger Mensch — Messer Ostasio, Francescas Bruder — der hereinstürmt und den Gaukler an der Kehle faßt: wer weiß, vielleicht ist der Kerl ein Spion, denn wir sind mitten in dem haßerfüllten Kampf zwischen Guelfen und Ghibellinen; im nächsten Ort, beim nächsten Kastell streiten und brennen sie. Prächtig tobt der leidenschaftliche Junge — von Ciro Galvani trefflich gespielt — bald fährt er auf, bald beruhigt er sich ein wenig, in seiner Empörung darüber, daß man die schöne Schwester — und geradezu für nichts, für ein paar Hilfstruppen — dem lahmen Malatesta verheiraten will. Ein Bastard des Hauses tritt an den Hof, den er verachtet und haßt — wie sie sich höhnen, sich wild ihre Fehler vorwerfen, und Ostasio dem Waffenlosen und Erschrockenen mit dem Degen die Wange ritzt, damit er sich vor dem Blut nicht mehr fürchte! Da die Braut die Treppe herunterkommt, wäscht eine Sklavin rasch das Blut von den Fliesen und schüttet das blutige Wasser in die Rosen, damit sie nicht erschrecke. Sie kommt voll trüber Ahnungen; die Frauen sehen von der Loggia den brautwerbenden Paolo kommen und rufen sie lebhaft, von der Schönheit des Ritters ergriffen. Sie sieht ihn gleichfalls, ein langer Blick wird gewechselt und langsam pflückt sie eine Rose von dem Strauch, dessen Erde mit Blut getränkt ist, und geht auf den Ritter zu.

Im zweiten Akt sind wir auf dem Turm der Malatesta zu Rimini. Wurfmaschinen stehen umher, Waffenknechte

bereiten griechisches Feuer, draußen stürmen die Ghibellinischen Parcitadi. Dunkel gekleidet kommt die traurige Gattin Gianciottos — sie trifft den eben von Cesena heimgekehrten Paolo, sie kann sich nicht enthalten, ihm seinen Betrug vorzuwerfen. Er schwört, daß er sie nicht absichtlich betrogen, er reißt den Helm herunter und bietet sich den Pfeilen der Belagerer, um seine Unschuld im Gottesurteil zu beweisen. Francesca will ihn zurückreißen, kniet nieder, betet in heftiger Angst — er bleibt unverletzt, und zwei Menschen wissen, daß sie sich lieben.

Wer soll schildern, wie schön die Duse in diesem Akte und in jedem war und wie sie die Verse sprach?

Im dritten Akt sitzt sie in einem Gemach unter ihren arbeitenden Frauen und liest ihnen aus der Geschichte des Ritter Lancelot vom See vor. Paolo ist Stadthauptmann in Florenz. Da kommt ein Kaufmann und bietet kostbare Stoffe zum Kauf und erzählt dabei, daß er mit Herrn Paolo gekommen, den es nicht in Florenz gelitten. Wie sie ihre Erregung verbirgt — nicht emporfährt — nur in einer wunderbaren Wendung des Leibes ihr Antlitz abkehrt — kaum merklich ist die Bewegung und sagt doch dem Zuschauer alles. Wie die Trauervolle erglüht und heiterer wird, wie sie den Kaufmann vorsichtig ausfragt, wie sie einen Stoff nach dem andern fröhlich kauft, an den Mädchen probiert und ihnen zum Geschenk macht, bis der Heimgekehrte eintritt und erzählt. Das Buch liegt noch aufgeschlagen auf dem Pult. Er spricht in glühender Leidenschaft, sie bebt vor den Schrecken dieser Liebe zurück — da liegt das Buch an der verhängnisvollen

Stelle aufgeſchlagen, Galeotto tut ſein Werk: ein raſcher zitternder Kuß, und ſie fahren auseinander. — In ſchweren dunkeln Träumen hat ſie das Schickſal vorausgeſehen. Nun muß es ſich unentrinnbar erfüllen.

Furchtbares Mittelalter ſchildert d'Annunzio, mit der ganzen außerordentlichen Kühnheit, die wir an ihm bewundern. Es iſt noch ein junger Malateſta da, dem ſie damals vor dem Turm ein Aug ausgeſchoſſen haben, Malateſtino dall' occhio nennen ſie ihn: er iſt ſchön, tapfer und von wildem, tückiſchem Jähzorn und Grauſamkeit. Auch er, der faſt noch ein Knabe iſt, begehrt Franceſca. Mitten in ſeine trotzigen Liebesreden dringen die Schreie des gefangenen Parcitade, den er foltern läßt. Da Franceſca ihn empört zurückweiſt, läßt der furchtbare Knabe merken, daß er manches weiß; er verſpricht, daß das Schreien des Gefangenen die „Nachtruhe" der Schwägerin nicht mehr ſtören wird. Er wählt mit falſchem Lachen ein gut geſchliffenes Beil und ſteigt hinab. Gianciotto, der die Frau zitternd findet, ſieht keinen Anlaß zur Erregung, „der alte Parcitade wollte ja das Löſegeld nicht zahlen."

Malateſtino verrät in einer meiſterhaften, aufregend dramatiſchen Szene dem lahmen Bruder die nächtlichen Beſuche Paolos bei ſeiner Schwägerin. So werden die Liebenden entdeckt und von dem Wütenden erſchlagen. Hier iſt nicht der Raum, das im einzelnen zu erzählen. Wie aus dem düſter-flammenden Nachbild in Dantes Hölle in das Leben des dreizehnten Jahrhunderts mit viſionärer Kraft zurückbeſchworen, zieht das Drama, wahrlich ein Gedicht „di sangue e di lussuria", an

uns vorüber. Die Fülle der Einfälle, der Feinheiten im Gespräch, der Vollendung des Stils, die vollkommene Kultur, die sich auch in der meisterhaften Dekoration jener Akte offenbarte, die die Duse selbst nach d'Annunzios Rat eingerichtet, das alles kann hier nur angedeutet werden.

Wir wollen einen Einwand sogleich vorbringen, der auch gegen dieses Stück erhoben werden kann. Es ist voll dramatischer Momente — und ist doch in großen Partien, ja im Ton des Ganzen nicht dramatisch. Es ist Szene an Szene gereiht, Bild an Bild, Dialog an Dialog. Bald wird über die Ereignisse gesprochen, bald werden Seelenzustände offenbart, und dann geschieht wieder etwas. Im wahrhaft dramatischen Dialog muß jeder gesprochene Satz die Situation verändern, die Aktion in den Worten weiterfließen, wie das Blut in den Adern. Nur dadurch wird jene intensive beständig wechselnde Bewegung im Zuschauer hervorgerufen, die den eigentümlichen Genuß an wirklich dramatischen Vorführungen bewirkt. Das fehlt zumeist.

Das aber ändert daran nichts, daß wir ein großes herrliches Kunstwerk sehen durften, wie seit langem keines auf unseren Bühnen erschien. Der erste Akt, der von allen trefflich gespielt wurde, war ein vollkommen ergreifendes Bild für sich. In den späteren litt der Eindruck, trotz der unvergleichlichen Kunst, der Schönheit und dem Wohllaut Eleonora Duses, unter dem ungenügenden Können der anderen; vor allem zerstörte der Darsteller des Paolo Malatesta durch sein unerträglich

hölzernes Spiel und sein monotones Pathos die Wirkung der Liebesszenen, die ja die Höhepunkte des Stückes sein sollten. Ganz vortrefflich war Emilia Varini als Malatestino. Wie schade, daß kein besseres Zusammenspiel möglich war; es wirkte, wie wenn in ein herrliches Gewebe eine Reihe farbloser Fäden geschlungen werden und die Zeichnung zerstören.

Eins aber möchte ich noch sagen, was die historische Bedeutung des Stückes zu erhöhen scheint: Mehr als ein halbes Jahrtausend, nachdem jene große, merkwürdige Zeit, die wir das „Trecento" nennen, verklungen war, die Zeit, die Dante zeugte und die Dichter seines Kreises und alle die großen Künstler von Giotto bis Botticelli — mehr als ein halbes Jahrtausend nachher kehrten die Maler und die künstlerisch empfindenden Menschen zu ihr zurück und schöpften neue Anregungen aus ihr und tiefe Erkenntnisse. Dann sind auch einzelne Dichter die Wege der Präraphaeliten gegangen. Schon bewußt, schon beurteilend, schon aus zweiter Hand, nimmt unsere Generation diesen Geisteszug des neunzehnten Jahrhunderts auf. Und so hat d'Annunzio sich ihm zugekehrt und mit dem tiefen Kulturverständnis, das ihm eigen ist, sich ganz und gar in ihn versenkt und dieses große poetische Bildwerk geschaffen. Die Zeit war gekommen und der Boden bereitet: Sechshundert Jahre sind seit der Vision Dantes vorübergezogen — und ein Samenkorn, das aus jenen fünfundzwanzig Terzinen fiel, ist in diesem Blütenbaum aufgegangen.

Wien 1902.

# Die Geschichte der jungen Renate Fuchs

Vor einigen Jahren erschien unter dem Titel „Die Juden von Zirndorf" ein Roman von Jakob Wassermann. Es war das Werk eines einundzwanzigjährigen Verfassers, ein zweifellos unreifes, chaotisches Buch, aus willkürlich aneinander gereihten, traumhaft ineinander verschwimmenden Skizzen und Bildern zusammengesetzt; aber diese Skizzen waren oft fein gezeichnet, das ganze Buch voll ungewöhnlicher Einfälle und, so weit es nicht grotesk und unglaubhaft wurde, von erschütterndem Inhalt. Dem Roman voran ging ein kleines Meisterwerk, ein „Vorspiel", das künstlerisch weit vollendeter war als der Roman selbst, eine Judengeschichte aus dem siebzehnten Jahrhundert, von jenem schwärmerischen jüdischen Messias Sabbatai Zewi handelnd, der im Osten aufstand und durch die Wunderlegenden, die er ausstreute oder die von ihm erzählt wurden, Staunen und Verwirrung über Juden und Christen brachte, bis die ganze seltsame Bewegung durch seinen Übertritt zum Islam zerflatterte. In glühender Sprache gibt dieses Vorspiel ein düsterfarbiges Gemälde, einen blutigen Widerschein der fanatischen und orgiastischen Bewegung, die die Kunde vom Messias unter den Juden von Fürth hervor-

rief. Es war ſcheinbar ohne Zuſammenhang mit dem eigentlichen Roman und doch mit ihm verkettet durch das Schickſal desſelben Stammes, der Juden von Fürth und Zirndorf, die es ſchildert. Dadurch aber machte das Buch beſonders Aufſehen, daß es ſo kühn und rückſichtslos in die Wirklichkeit unſerer Zeit griff und zum erſtenmal mit dichteriſcher Kraft die ganze Judenfrage ergriff, namentlich die geiſtigen und ſeeliſchen Konflikte, die im Schickſal des ſo eigenartig begabten, ſo oft unterdrückten und immer wieder ſich emporringenden Stammes inmitten der Raſſen, deren höhere Kultur er aufgenommen hat, ſich unvermeidlich ergeben mußten.

Die Schickſale, die ſich in der Erzählung ineinander verflechten, kreiſen loſe genug um einen Mittelpunkt, den Helden des Buches, Agathon Geyer, eine Figur, die nur mit dem Aljoſcha in den Brüdern Karamaſow verglichen werden kann. Die Figur des reinen, liebenden Menſchen, der keine Konzeſſionen kennt und darum, wenn ihm die Genialität der Liebe gegeben iſt, zum Meſſias werden muß und zum Märtyrer; der in unſerer Zeit aus dem Gymnaſium ausgeſchloſſen wird und ſein Volk und die Geſellſchaft verläßt, um zum Muſchik zu werden, wie Tolſtoij, oder auf andere Weiſe dem Ruf des Geſchickes zu folgen. Doſtojewskij hat den beabſichtigten zweiten Teil der Brüder Karamaſow nie geſchrieben und wir wiſſen deshalb nicht, welche Rolle er ſeinem Aljoſcha zugedacht hatte; wir lernen ihn nur in früher Jugend kennen. Agathon Geyer — der übrigens das illegitime Kind eines Chriſten und einer Jüdin iſt — wird kein verzweifelter Utopiſt und kein

Schwärmer, der an ſich ſelbſt zum Lügner werden muß, wie Sabbatai Zewi; er erkennt die Unermeßlichkeit des modernen Lebens und die Hilfloſigkeit des einzelnen gegenüber ſeinem ehernen Räderwerk; aber die Kraft und der Ruf ſchweigen darum nicht: er geht, wie vor ihm viele taten, ein Leben der Liebe zu führen, den Menſchen, denen er begegnet, eine gute Botſchaft zu bringen, ihren Geiſt aus den Banden der Tradition und des Geſetzes zu erlöſen, zu lieben und zu leiden, ohne Forderung für ſich ſelbſt.

Der Verfaſſer dieſes Buches hat ſeitdem mancherlei veröffentlicht: einen Roman „Meluſine", Novellen und viele kleine Erzählungen. Vortreffliches und Mangelhaftes. Hier brauche ich es nicht zu berühren, denn die „Juden von Zirndorf" führen wie in wirres Vorſpiel zu ſeinem neuen Werk, der „Geſchichte der jungen Renate Fuchs". Seit dem „Grünen Heinrich" Kellers iſt in deutſcher Sprache kein ſo intereſſanter und tiefſinniger Roman erſchienen. Der Titel ſagt, daß die Erlebniſſe eines jungen Weibes darin erzählt werden. „Es kommt eine neue Zeit für die Frauen," ſagt Agathon Geyer, der Held der „Juden von Zirndorf" und zuletzt auch des neuen Buches; „jedes Gefühl wird kräftiger in ihnen und ſie fangen an, den ſinnlichen Vorurteilen zu mißtrauen, und wollen ihr Schickſal, ihr Frauenſchickſal erleben und wollen nicht mehr leibeigen ſein."

Ein ganz eigenartiges Geſchöpf iſt die Heldin des Buches. Und doch, wir kennen ſolche Frauen: ſo naiv und ſo kühn, ſo vornehm und doch nicht durch zu viel Bildung um ihre Urſprünglichkeit gebracht. Renate iſt die Tochter

eines reichen Fabrikanten und wächst unter froh behaglichen Menschen auf, die das Leben leicht nehmen; aber sie wird anders als ihre Schwestern. Sie ist schon in der Erscheinung so vornehm, so schön und reizvoll — das wird nicht nur gesagt, wir fühlen es, so oft sie auftritt —, daß ein Verwandter des königlichen Hauses, der längst beschlossen hat, eine Bürgerliche zu heiraten, und der sie in einem Badeort kennen gelernt hat, um sie anhält. Man gibt einem Herzog, der weder alt noch häßlich ist, keinen Korb; und die Verlobung der jungen Renate Fuchs wird das Tagesgespräch Münchens. In der Gesundheit ihres jungen Leibes hat sie Freude an der Jagd und am Reiten, sie liebt alles Elegante und geht, fast ohne zu denken, dem fürstlichen Leben entgegen, das sie erwartet. Aber es liegt ein verborgener Ernst in ihrer Natur, ein Hang zum Sinnen und die Dinge des Lebens tiefer aufzufassen, ein Hang, der nur noch nicht geweckt ist. Da fallen ein paar Worte in ihr Gemüt, die von geistreichen, nicht allzu bedeutenden Menschen gesprochen wurden und die Fragen des Frauenschicksals auf Erden in ihr anregen. Sie sinnt den halb verstandenen Worten nach und es wird ihr bang. Die Welt ist doch nicht ganz so, wie sie im Salon der Mama erscheint. „Müssen so viele zugrunde gehen, damit wir anständig bleiben können?" Eine Freundin von ihr ist „zugrunde gegangen". In dem Augenblick, wo Renate erwacht, sieht sie auch schon Nüchternheit und Gleichgültigkeit um sich, endlose Kälte und unerträglichen Zwang vor sich. Die Menschen halten diese Fragen für überflüssig und unpassend, — bis auf einen. In diesen

Tagen, da es in ihr zu gären angefangen, begegnet sie einem jungen Mann, der ihr nicht mißfällt und der über diese Dinge feiner und ernster spricht als die anderen. Die Eindrücke der Tage verschwören sich, um sie zu entwurzeln. Bei ihrem Verlobten begegnet sie vollkommenem Unverständnis, kühlem Herrenbewußtsein und einem Begehren, das sie abstößt.

Ihre gerade, starke Natur fordert einen „Menschen". Die große Bitte, die jeder ganze Mensch, sei er Mann oder Weib, an das Schicksal stellt, wieder einen „Menschen" zu finden. Ihr Schicksal aber ist, lauter Unzulänglichkeiten zu begegnen. Jeder glänzt mit etwas anderem, Adel, Geist, Jugend, Ruhm und Zynismus; jeder versagt in dem Augenblick, da an den Grund seines Wesens gerührt wird und Verständnis für Höchstes und ungewöhnliche Entschließungen von ihm verlangt werden. Sie aber kann sich mit Geringerem nicht zufrieden geben; und so wandelt sie suchend und irrend von Enttäuschung zu Enttäuschung, scheinbar abwärts, in der Tat empor. Das aber tut sie, ohne zu wissen, was sie sucht. Denn ihr sinnendes Wesen ist, wie bei vielen Frauen, nicht reflektierend, sondern impulsiv, sie kann nur in Bildern denken und all ihre Entschlüsse sind plötzlich und heftig, den Menschen, die sie umgeben, kaum verständlich; sie gehört zu denen, die langer innerer Spannung bedürfen, im Augenblick aber, wo die Spannung unerträglich wird, mit einer um so unbeugsameren Entschiedenheit handeln, weil sie sich ihrer Entschlüsse gar nicht recht bewußt sind. Es gehört zu ihren Qualen, daß sie sich nur schwer darüber klar wird,

was ſie quält; und ſie iſt jedem dankbar, der ihren Pfad mit einem Wort erleuchtet. Sie fühlt, daß ſie den Herzog nicht heiraten, daß ſie ihr Leben ſo nicht weiterführen kann. Sie entflieht vor der Vermählung, zum Schrecken der Familie, zum Staunen und Skandal der ganzen Stadt. Sie entflieht mit demſelben jungen Menſchen, bei dem ſie für ihre Qualen und Zweifel Verſtändnis gefunden hat, einem jungen Mann aus guter Familie, wie deren hunderte umhergehen, nicht gut und nicht ſchlimm, nicht geiſtlos, aber auch nicht bedeutend, mit großen Aſpirationen und geringem Können, wertloſen Träumen, die ihm einen genialen Schein geben. Die — ſchriftliche — Liebeserklärung, die er ihr macht, iſt feig und gewunden, eigentlich eine Entſagung; da Renate mit ihm fliehen will, erſchrickt er faſt.

Jede der vielen feingezeichneten Situationen deutet ſchärfer an, wie unreif der in billiger Abenteuern erfahrene Jüngling iſt, wie ſehr Renate ihn überragt. Da ſeine Liebe in leidenſchaftlicher Sinnlichkeit erwacht, will er ſie durchaus heiraten, um ihrer ſicher zu ſein; denn jeder, der ſich als Uſurpator fühlt, ſehnt ſich nach der Stütze der Legitimität. Da er ſein Vermögen verliert, zittert er, auch ſie zu verlieren, verſteht gar nicht, daß das kindlich große Geſchöpf davor gar nicht ſo ſehr erſchrickt; er benimmt ſich immer kleiner, haltloſer, verlogener, und je mehr ſie enttäuſcht von ihm zurückweicht und er ihre Liebe entgleiten fühlt, um ſo verzweifelter wird ſeine Leidenſchaft, — bis er brutal wird und ſie ihn verläßt.

Nun aber bekommt ſie zu fühlen, was es heißt, die

Geſetze der Geſellſchaft verworfen und als Weib einen freien Weg gewählt zu haben. Sie ſieht das verſchloſſene Tor nun von tief unten, das ſie einſt von hoch oben ſah, und die im Überfluß Aufgewachſene merkt, was es heißt, kein Geld zu haben, wenn die Kleider ſchadhaft werden und man neue nicht kaufen kann. Wie ſie traumhaft durch die Straßen wandert, mit Schrecken da und dort Bekannten begegnet und ſich „wie gepeitſcht" fühlt, da der Mann einer früheren Freundin ſich ihre Beſuche höflich, aber beſtimmt verbittet! Sie findet Geſellſchaft und Aufnahme unter den halben Exiſtenzen der Bohème, bei den Gattinnen und Geliebten kleiner Literaten, die mit Liebe und Bewunderung beginnen und bald mit gehäſſigem Neid gegen die immer noch Prinzeſſinnenhafte und Vornehme enden. Sie aber, in ihrer unerfahrenen Einfachheit, begreift gar nicht, was man gegen ſie hat. Sie wandert durch den Schmutz, ohne berührt zu werden, obgleich der Kot zu ihr emporſpritzt. Da iſt ein berühmter Schriftſteller, der ſie umkreiſt, wie ein Geier ein verwundetes Tier, auf deſſen Erliegen er lauert. Sie iſt ein „großes Erlebnis", das er „verſäumt" hat, ſeine Seele iſt „voll unausgeträumter Träume". Er bezahlt ihr Kleid und ihr Abendeſſen, er verſchafft ihr ein Zimmer, wo ſie Fächer für eine Wiener Fabrik malen kann, — und verſucht, ſie zu küſſen, und bringt ſie in ſchlechte Geſellſchaft. Er läßt es ſich gern gefallen, daß man ſie für ſeine Geliebte hält, und als ſie ihn durchſchaut und ihm alles zurückſchickt und fortgeht, ſchreibt er einen Roman, der ſie beſchmutzt. Jede Zeile, die dieſen Mann ſchildert, gibt eine Schattierung mehr, wie über-

haupt kein Satz in dem ganzen Buche ist, der inhaltlos oder überflüssig wäre. Die Bilder sind oft zu dicht gehäuft und unklar, weil der Verfasser allzu prägnant sein wollte, aber nirgends wird er seicht oder gewöhnlich.

Renate wird Gesellschafterin in einem Hause verdorbener Spießbürger; sie ist den Leuten zu schön und zu stolz, und da sie den Mißhandlungen und Verleumdungen entflieht, fällt sie müde und verzweifelt einem Abenteurer in die Hände, der sie für sein Variété-Theater engagiert, das eigentlich etwas anderes ist. Dieser zynische und gewalttätige Mensch ist nicht recht glaubhaft gezeichnet; es war ein kühner Versuch, solch einen Kerl, interessant und begabt, frech und feig, Philosoph, Abenteurer und Geldmacher zugleich, darzustellen; daß der Versuch nicht recht gelang, ist eine der empfindlichsten Schwächen des Buches. Renate kommt nach Wien, auf dem Wege zum Abgrund, innerlich gleichsam erstorben, unter einer Maske von Frivolität ihre verzweifelte Seele bergend. Ihr neuer Name „Renée Lusignan" wird „ein gefeierter Name in gewissen Kreisen der Gesellschaft, welche man neckisch die Lebewelt nennt". „Wertvolle Abende von gesteigerter Lustigkeit kamen, wo der Champagner überfloß, und ringgeschmückte Kavaliershände streckten sich aus, die Müde in das reichste Bett zu führen." Aber mitten in diesen Festen von der qualvollen Öde übermannt, reißt sie sich los und wieder geht sie davon, allein, nimmt ein Zimmer in der Vorstadt, malt am Tage in einer Fächerfabrik, spielt abends Klavier in einer Damenkapelle. Das dreiundzwanzigjährige Geschöpf ist müde und hoffnungslos geworden;

alles hat ſie enttäuſcht, die Tage vergehen traumhaft in monotoner Arbeit, bis ihre Glieder verſagen und ſie nicht weiter kann. „Das iſt keine Krankheit für den Doktor, Fanny," ſagt ſie zu einer anderen Arbeiterin, die ſich halb ſcheu, halb mißtrauiſch ihrer annimmt. Und nun tritt die Lieblingsgeſtalt des Verfaſſers, Agathon Geyer, in ihr Leben. Als wär's das Ende eines Traumes, wird erzählt, wie Renate mit Agathons Schweſter zu dem Erkrankten reiſt, dem erſten reinen und großen Menſchen, dem ſie begegnet, wie die beiden einander ſogleich erkennen, wie ihnen iſt, als ob ſie auf einander gewartet hätten und das Vergangene von Renate fällt, wie ein Gewand, das an ihr nicht teil hat. Agathon aber iſt von ſeinem Leben „zerrieben"; nur eine Nacht iſt ihr mit ihrem wahren Gatten gegönnt. Dann ſtirbt er. Sie aber lebt in ſtolzer Erinnerung, für das Kind, das ſie, nach ſeinem Vermächtnis, den Menſchen fern aufzieht, wie Parſifal.

Dieſer Schluß erinnert an alte Legenden. Er kommt ſicherlich zu plötzlich, zu überraſchend für den Leſer; nicht genug vorbereitet, nicht mit hinreichenden Fäden herbeigezogen. Als Kunſtwerk mag das Buch überhaupt ſeine Mängel haben, obgleich es an Bildern und Geſtalten reich iſt, die, meiſt mit wenigen Strichen, wie aus dem Leben geriſſen ſind; ſeinen Wert gibt ihm Renates Geſtalt. Wer ein ſolches Weib darſtellen kann, ſo klar und zart zugleich, wer ſich in einen ſo ſcheuen, kindlichen und dabei ſo bedeutenden Menſchen hineinfühlen kann, der iſt bis in jene Gründe der Menſchenſeele gedrungen, aus denen alles Erleben wie alle Kunſt quillt. Ein eigener Reiz liegt über

dieſem ſchönen, lieblichen, hilfloſen und doch ſo ſtarken Geſchöpf, das wie ein qualvoll ſuchendes Kind durch die Welt geht. Ihre wunderbare Naivetät iſt nicht die der Unwiſſenheit, ſondern die des großen Menſchen und darum hat ſie auch die Unberührbarkeit eines ſolchen: was ſie erlebt, gleitet an ihr vorüber, iſt ihr wie ein wirrer Traum „verzerrter, fratzenhafter Geſtalten", die alle nach ihr haſchen und denen ſie immer wieder erwachend entgeht. Wie die gequälte Königin in Hebbels „Herodes und Mariamne" von ſich ſagt:

„Eine Larve
Hat dort getanzt und eine Larve ſtand
Heut vor Gericht, für eine Larve wird
Das Beil geſchliffen, doch es trifft mich ſelbſt",

ſo fühlt Renate die Wunden des Lebens, das nicht das ihre zu ſein ſcheint. In kritiſchen Augenblicken iſt ihr, als ob eine andere neben ihr ſpräche, neben ihr lachte, neben ihr zum Revolver griffe . . . Sehr ſchön iſt hier gezeigt, daß die perſönliche Größe eines Menſchen nicht in ſeinen Reflexionen, ſondern in ſeinen Entſchlüſſen und Handlungen liegt und daß es nicht darauf ankommt, was ein Menſch erlebt, ſondern darauf, wie er es erlebt. Es iſt ein im höchſten Sinn ſittliches Buch. Und wenn der Schluß etwas Legendenhaftes hat: dieſer Roman iſt eine uralte Legende in ganz neuer Form, die oft erzählte Geſchichte von der Erlöſung Maria Magdalenas, von einer Erlöſung allerdings nicht durch Reue, ſondern durch Liebe. Das aber iſt auch der wahre Sinn des alten heiligen

Wortes. Renate heißt: die Wiedergeborene; und auch in dem Namen des Hundes Angelus, der Renate begleitet bis zu dem Abend, wo sie Agathon findet, liegt eine leise, unaufdringliche Symbolik. Jedes große, befreiende Buch muß ein Buch der Erlösung und der Wiedergeburt sein. Dies ist ein Buch von der Erlösung der Frauen, „die alten sinnlichen Vorurteilen zu mißtrauen beginnen, die ihr Schicksal, ihr Frauenschicksal erleben und nicht länger leibeigen sein wollen".

Wien 1900.

# Frauenseelen (Gabriele Reuter)

„Frauenseelen" hat Gabriele Reuter ihre letzte Novellensammlung genannt. Es sind nur gleichsam fliegende Lichter, in Frauenseelen geworfen; manche der Novellen erschütternd, manche vielleicht nicht fein genug ausgeführt, nicht stimmungsreich genug, aber in allen ist der große freie Geisteszug fühlbar, der das Schaffen dieser Frau charakterisiert. „Frauenseelen" könnte sie auch über alle ihre Werke als Gesamttitel schreiben. In immer neuen typischen Situationen stellen sie die bürgerliche Frau unserer Tage vor. Und jede ihrer Gestalten ist repräsentativ. Nicht alle Mädchen „aus guter Familie" gehen so armselig zugrunde, wie die unglückliche Heldin ihres Romans, aber nur sehr wenig Mädchen aus guter Familie wird es geben, deren Schicksal und Entwicklung nicht irgendwie durch die gleichen törichten Schranken gehemmt und gestört worden, in deren Charakter nicht eine Spur der Jämmerlichkeiten der „guten Familie" verhängnisvoll geblieben wäre. Darum hat das Buch auch einen so überaus starken Erfolg gehabt. Nur selten nimmt die Tragödie der Mutter, die ihre Kinder ganz andere Wege gehen sieht als sie hoffte und wünschte, und sie um so voll-

kommener verliert, je mehr ſie ſie feſſeln wollte, eine ſo ſchroffe Form an wie in „Frau Bürgelin und ihre Söhne“; unter tauſend „unverſtandenen“ Frauen iſt nicht eine Ellen von der Weiden, und doch gibt das typiſche Schickſal, an durchaus individuellen Geſtalten entwickelt, beiden Romanen ihre Bedeutung und ihren großen künſtleriſchen Wert.

Aber noch etwas ganz anderes zeichnet ſie aus. Durch viele Jahrhunderte hat der Mann das Leben der Frau nach ſeinen Formen und Wünſchen beſtimmt, und in der Kunſt ſie von ſeinen Geſichtspunkten oder nach ſeinen Idealen dargeſtellt. Als die Frauen zu ſchreiben begannen, ſtanden ſie lange Zeit unter dem Bann dieſer Formen und dieſer Ideale: ſie ſchilderten das Weib, wie es vom Geſichtswinkel des Mannes geſehen erſcheint. Die Romane der George Sand zum Beiſpiel verraten in der Regel nur durch ihre Mängel — vor allem die meiſt ungenügende Zeichnung der Männer — daß eine Frau ſie geſchrieben hat. Und heute noch ſchreiben viele ſehr begabte Frauen ſo. Das Empfindungsleben des Weibes iſt durch Erziehung und Gewohnheit in ſo viel Schleier und Lügen gehüllt worden, die Frauen haben ſich ſo bemüht, ſo auszuſehen, wie der Mann ſie wollte, und ihr eigenes Leben nach den Werten zu bilden, die er aufſtellte, ſie haben vor ſich ſelbſt ſo lange als Weſen figuriert, die nie exiſtierten, bis ſie ſelbſt die Maske für ihre wahre Form hielten und für ihr eigenes Weſen Bewußtſein und Blick verloren. Nur zu gern haben ſie ſich in die Ideale hineingeſchauſpielert, von denen der Mann ſchwärmt, um das wahre Weſen des

Weibes, das als Frau oder Tochter neben ihm lebt, um so bequemer verkümmern lassen zu können.

Erst in neuester Zeit haben Frauen begonnen, uns das zu sagen, was nur sie sagen können, das Leben ihres Geschlechtes, die Frauenseele darzustellen, wie nur sie sie verstehen können. Und selbst auf diesem Weg sind ihnen Männer vorangegangen, soweit sie es eben vermochten. In der „Geschichte der jungen Renate Fuchs" hat Jacob Wassermann sich mit überraschender Intuition in das Empfindungsleben des Weibes versenkt und Stimmungen des Alltags wie der Erregung dargestellt, wie man es von einem Manne kaum erwarten sollte. Jahre vorher hat Arne Garborg in „Bei Mama" ähnliches getan und in meisterhafter Weise. Sein Roman ist viel besser komponiert und klarer durchgeführt, aber vielleicht nicht so intuitiv wie der Wassermanns.

Sie mögen die größeren Dichter sein, aber „Ellen von der Weiden" hätte keiner von ihnen schreiben können. Und es ist gewiß nicht Mangel an Kraft, was dieses Buch so weiblich macht, — Gabriele Reuters Stil ist herb und gar nicht sentimental — es ist die Erkenntnis. Unabhängig von den Sorgen und Plagen des Lebens, von der sozialen Not, richten Männer und Frauen durch ihr bloßes Wesen einander in der Ehe empor oder zugrunde. Es ist sehr wertvoll, es ist eine Bereicherung an „documents humains", all diese intimen Lebensfragen ganz und gar vom Standpunkt der Frau empfunden und dargestellt zu erhalten. In einem gewissen Sinne ist ja auch aller Kunst letztes Ziel eine Bereicherung unserer Erkenntnis, unseres

Verständnisses für das Leben. Es wäre z. B. sehr interessant, sehr notwendig, wenn wir auch in der historischen Wirklichkeit die Geschichte einer sogenannten „glücklichen" Ehe, etwa die Mary Shelleys, von der Frau wahrhaft geschildert lesen könnten.

„Ellen von der Weiden" schildert keine glückliche Ehe. Glück und Unglück sind nicht die Worte, die einem bei diesem Buch in den Sinn kommen: es enthält ein Schicksal. Ein Mensch, — ein Mädchen von nicht gewöhnlicher Art, das vom Vater, der ein leidenschaftlicher, vornehmer, dichterischer Mensch ist, die selben, in ihr noch vertieften, Gaben ererbt hat, das zunächst nicht etwa gerade hübsch, nur graziös, anziehend, humorvoll, übermütig erscheint, — dieses Mädchen heiratet einen Nervenarzt in Berlin; einen stattlichen, tüchtigen Mann. „In Berlin eine solche Praxis errungen zu haben ... ich glaube wirklich, ich besitze einen bedeutenden Mann," meint sie mit ergötzlicher Naivetät. Sie heiratet ihn „aus Liebe", und dann — schreibt sie ein Tagebuch. Wir müssen das Wort „Tagebuch" wohl nicht allzu genau nehmen — Ellen von der Weiden spricht zu sich selbst, und wir hören, was sie zu sich selbst spricht. Zunächst schreibt sie übrigens einen Brief an eine Jugendfreundin, und ein paar Sätze darin sind sehr charakteristisch: „Der Hochzeitstag und was so drum und dran hängt ist wohl für jedes Mädchen eine Enttäuschung. Man erwartet eben, man soll von der Erde gehoben und wie zu einem mystischen Gottesdienst in einen wunderbaren Tempel geführt werden. Und dann ist alles so halb lächerlich und so ganz peinlich. Ich will

nicht aus der Schule ſchwatzen, ich bin ja nun eine verheiratete Frau. Schule der Ehe . . .! Einen Herrn Präzeptor habe ich wenigſtens: Fritz hält mir täglich vor, wieviel ich zu lernen habe, um ihn zufrieden zu ſtellen.“ Wer in Menſchen raſch zu blicken gewöhnt iſt, hat nun genug gehört, und wir bewundern die intime Kunſt der Erzählerin. Ganz leiſe ſpinnt ſich der Faden der Enttäuſchung, die die Ehe ſo vielen feinen und liebevollen Frauen bringt. „In Liebesſtunden frage ich manchmal: ‚Was denkſt du jetzt?‘ Das kann er nicht leiden.“ — „Sicher iſt er in den Augenblicken, wo er mich küßt, glücklicher als ich. Ich möchte ſagen, er genießt das wie ein ſehr gutes, feines Gericht, und ich möchte immer noch etwas anderes, etwas Geheimnisvolles, Unermeßliches.“ Und während er „ein ſchmackhaftes Gericht genießt,“ fragt ſie ſich ſelbſt mit einer fürchterlichen Analyſe — fürchterlich, obgleich ſie noch etwas Schulmädchenhaftes hat: „Fühlſt du nun auch das höchſte Glück, das dir möglich iſt? Und die Angſt, das Entſetzen: Wenn du's nicht fühlſt, liebſt du ihn nicht, wie du ſollteſt, dann iſt dein Leben verpfuſcht!“

Er zeigt ihr ſeine Klinik, und da ihr empfindliches Weſen, das auf alle Eindrücke ſtark und menſchlich reagiert, auch dieſe in halb ſchaudernder Erregung aufnimmt, flüſtert er: „Du beträgſt dich wie ein Backfiſch, Ellen!“ Da ſie auf dem Lande aufgewachſen iſt, findet ſie ſich nicht in den ungeheuren Verkehr Berlins; daraus folgt ein harmloſes Erlebnis: ein junger Menſch zieht ſie rechtzeitig vor den Pferden eines Omnibuſſes bei-

ſeite. Sie fordert den ſonſt ſehr unintereſſanten, ſchüchternen und komiſchen Retter auf, ſie zu beſuchen: „Liebe Ellen, das geht denn doch nicht," ſagt der Gatte bekümmert, da er es erfährt. Sie täuſcht ſich ſelbſt und wartet — ſeine Philiſtroſität und den Mangel an menſchlich warmem Empfinden ſucht ſie vor ſich ſelbſt als „kühle Menſchenverachtung" zu bezeichnen. Er iſt ein „morgenheller, feſter, ſicherer, pflichtgetreuer Menſch", und früh kommt ihr die große Erkenntnis: „Nicht Glück iſt das Weſentliche in einer Ehe. Die große Sicherheit, das iſt es, worauf es ankommt! . . . Ehe iſt Ruhe!" Und ſie möchte ruhig und „einer heiligen Ehe würdig" werden . . . in ihrem ſtürmiſchen, ſehnſüchtigen Herzen.

Aber das läßt ſich nicht niederzwingen. Sie erinnert ſich ihrer Mädchenträume, ihrer wilden Träume, ihrer innigen Luſt an der Natur, an Wald und Erde — ſie erinnert ſich um ſo ſtärker, weil ſie nun ein erwachter Menſch iſt. Sie erinnert ſich einer Nacht, die ſie allein im Walde zugebracht, „todesallein in Grauen und Entzücken" — wie ſie im mondlichtüberfloſſenen Teich gebadet und ihre Brüſte ins Moos gedrückt; und dann zwiſchen den hohen Stämmen ging, „nackt und weiß, kein Menſch mehr, ein Geſchöpf des Waldes" — o wie entſetzlich für ein wohlerzogenes Mädchen, das doch alles, nur kein Menſch ſein darf! Sie erinnert ſich, wie man ſie geneckt, weil ſie einmal geſagt hatte, ſie würde am liebſten ein braunes zottiges Waldtier heiraten, ſo etwas zwiſchen Gnom und Ungeheuer. Und nun iſt ſie Frau Doktor Erdmannsdörfer in Berlin. Warum? ſie wollte ein Menſchenlos.

Und das ſcheint: „Kind, ſorge doch, daß das Mädchen morgen einmal das Eſſen zur rechten Zeit auf den Tiſch bringt.“ Das Wort von Shakeſpeares Narren fällt ihr ein: „Ich habe in einer beſcheidenen Laune gefreit!“

Das Porträt dieſes Dr. Erdmannsdörfer iſt vorzüglich. Individuell, wie es iſt, charakteriſiert es die ganze unangenehme Gattung. So tüchtig und ſo kleinlich, ſo anſtändig korrekt und ſo armſelig ſchäbig dabei. Der Menſch von unedler Raſſe, nur äußerlich durch Bildung verfeinert. „Wenn man ihn allein ſieht,“ ſchreibt ſie einmal, „könnte man ihn für etwas beſonderes halten. Wenn man ihn mit ſeinem Bruder ſieht, macht man ſich keine Illuſionen mehr.“

Ihren Übermut findet er „unweiblich“, ihre ſcherzhafte Freiheit unpaſſende „Koketterie“ — und auf den jungen Menſchen, den ſie ins Haus gebracht, der ſo drollig modern und ein ſo guter Junge iſt, iſt er eiferſüchtig. Freilich, geiſtig iſt der harmloſe Gaſt ihr eigentlich näher als er, lehrt ſie moderne Anſchauungen, die großen Ideen und die großen Künſtler unſerer Zeit kennen, vor denen ihr ein frommer Abſcheu anerzogen worden. Dieſe Eiferſucht und das Mißtrauen ihres Mannes zerſtört den Reſt der Überſchätzung, nun kennt ſie „ihn und ſeine große Eitelkeit“ und ſpottet.

Ihr Vater, den der Mann heimlich zu Hilfe ruft, warnt ſie: „Das iſt Ehe, daß man ertragen lernt.“ Es geht ihr wie ein Schmerz durch alle Nerven. Sie möchte ſagen können: Ich hab' dich jetzt ein paar Wochen nicht lieb. Die furchtbare Gebundenheit der bürgerlichen Ehe

erhöht jede Gefahr. Es kommt von ſelbſt dahin: er ſchmollt — aber nach einiger Zeit umfängt er ſie eines Abends und bittet ſie, „nicht ſo herb zu ſein, er werde ſie ſchon verſtehen lernen.“ Und „ſie fühlt . . .“ und wird grenzenlos traurig; ſie gibt ſich ihm „wie einem Kind, dem man ſeinen Willen tut“.

Sie geht für einige Zeit aufs Land, und ſie ſchreit vor Glück, wieder draußen in allen Herrlichkeiten zu ſein. Sie fragt ſich, „ob denn andere nie dieſe unſinnige Sehnſucht im Herzen erfahren haben: Alles in der Welt, das Schönſte und Schrecklichſte und Verrückteſte bis in die innerſten Abgründe hinein zu empfinden, darin unterzugehen als im ureigenſten Erlebnis.“

Mit ſtarker, unbarmherziger Konſequenz iſt die Entwicklung gezeichnet. Der Mann, der ſo gar nicht zu ihr gehört und ſie ſo töricht behandelt, iſt doch der, den ein Weib nach dem Satze des Korans nie vergißt, der zuerſt die Sinne in ihr geweckt hat . . . ſie empfindet zitterndes Verlangen nach ihm, und da er nach mehrwöchentlicher Trennung aufs Land kommt, fallen ſie einander in die Arme. Aber ſchon am nächſten Tag beginnen die unabweisbaren Konflikte von neuem. Gerade das, was ſie ſo bedeutend macht, das Elementare und Impulſive in ihrer Natur iſt ihm unheimlich und verletzt ihn. Sie gehen nach Berlin zurück, und ſie ſchreibt reſigniert: „Ich will ihm treu ſein. Ich finde es ſo unanſtändig, ſeinem Mann nicht treu zu ſein. Freilich, Treue . . . wenn Treue Tugend wird, iſt ſie ja ſchon tot . . . Wenn Fritz nur nicht ſo pädagogiſch wäre!“

Der aber bleibt pädagogisch und eifersüchtig, schmollt und erzieht, und ist gelegentlich grob . . . „Ich ahne nie, wenn ich ihm ‚Guten Morgen' sage, ob ich eine Antwort bekomme." Dabei aber „liebt" er sie, bis sie unter heftigen Auftritten der „Liebe" ein Ende macht. Dem Mann, dessen Urteil und Behandlung sie beleidigt, der ihrer Seele nichts ist, kann ein vornehm empfindendes Weib körperlich nicht gehören. Das ist so wichtig. Hier scheiden sich Vornehmheit und Niedrigkeit, Reinheit und Unreinheit in der Sinnlichkeit des Menschen. Aber darüber wäre zuviel zu sagen. Noch einmal erwacht etwas wie Liebe zu ihm, da er schwer erkrankt — es ist so natürlich, daß sie da mitleidig ihre Zusammengehörigkeit empfindet und demütig dankbar sein will, wenn er nur gesund wird . . . „ich frage gar nicht mehr, ob ich ihn liebe oder nicht — ich bin einfach seine Frau und für ihn da." Aber immer neue Erbärmlichkeiten treten an ihm zu Tage, seit seiner Krankheit quält er sie mit armseligen hypochondrischen Vorsichten, und bei jedem Gespräch treten die tiefen Verschiedenheiten der Naturen in bitterer Gereiztheit ans Licht.

Mit großer Kunst ist in dem Tagebuch nicht nur Ellens Ehe gezeichnet, sondern auch wie ihr eigenes Wesen wächst und reifer und reicher wird, wie ihre Stellung zu allen Menschen, ihre Empfindung für alle Dinge sich ändert, wie sie gegen die Vergangenheit und gegen ihren Vater und die Menschen des häuslichen Kreises kritischer wird — und wie die Unruhe der wechselnden Stimmungen nach einer Lösung und Erlösung rufen. Wem aber gewährt das Schicksal die?

Wohl greifen Menſchen in ihr Leben ein, einen Augenblick ein ganzes Geſtaltenheer, da ſie zerfahren und gequält, nach Ablenkung ſuchend, ſich in die Geſellſchaft ſtürzt, und originell und geiſtreich ein „Star der Saiſon" wird. Alle machen ihr den Hof, und ſie iſt Weib genug, um den Triumph zu empfinden, da ein ſtolzer, kühler, hochmütiger Mann, der ſich ihr immer fern gehalten, eine tiefe Leidenſchaft für ſie verrät. Sie liebt ihn nicht, ſie haßt ihn vielmehr, ſie fühlt, daß er das Böſe in ihr wecken könnte, und furchtbar gemiſcht ſind ihre Empfindungen, da er als Peſtarzt nach Indien geht und ſie wohl weiß, daß er ihretwegen geht. Nur eine Frau konnte dieſe ganz verſchiedenen ſcheinbar widerſpruchsvollen Empfindungen darſtellen, die dieſes Weib für die verſchiedenen Menſchen, die ſie erregen, fühlt — nur eine Frau, die die höchſte Wahrheit in ihrem Werk geben will, konnte dieſes Weib ſo furchtbar aufrichtig gegen ſich ſelbſt ſprechen laſſen. In tauſend Stimmungen und Farben, über dem grauеſten Grund, zerflattert nun ihr Leben — bis das bittere Schickſal den Faden dorthin zieht und feſtknotet, wo ihr zum erſtenmal eine Antwort auf all ihr Sehnen wird: ſie hat ſchon etwas wie eine Antwort aus den Bildern eines berühmten modernen Malers herausgefühlt, eines Malers, deſſen Bilder das in ihr wecken, was ſie ſich ſo eins mit der Natur fühlen ließ. Damals hat ſie heimlich einen Blumenſtrauß vor ſeine Tür getragen, hat ihn einmal im Kaffeehaus beobachtet, hat ihn ſchließlich kennen gelernt. Der aber durchſchaut ſie mit der furchtbaren Erkenntnis des innerlich Verwandten; er verſteht

die Frau, „die die Hände einer Heiligen beſitzt und den Leib und die Lippen einer Bacchantin . . .“ und das Elementare, Gleiche dieſer zwei freien großen Menſchen treibt ſie raſch und wild einander zu — unter Qualen und über Dornen. Und . . . „was geſchah in jener Nacht im Bergwald und was nicht geſchah zwiſchen mir und ihm — das iſt ſein Geheimnis und das meine, und niemand ſonſt wird davon erfahren.“

Aber auch er kam nur, um zu wecken und zu geben und ſelbſt neu erweckt zu werden als Künſtler — er kam wie der zottige Gnom, der unirdiſche Liebe ſpendende Geiſt aus dem Walde, der wieder verſchwindet. Auch ſie gehören nicht zur Ehe zuſammen.

Sie kommt in jener Nacht nach Haus, ſie zieht die Klingel, ihr Mann öffnet — der Geliebte hat das zugelaſſen!

Und ſie trug bereits, ohne es zu wiſſen, ein Kind in ihrem Leibe, ein Kind, das ſie haßt, weil es nicht das des Mannes iſt, den ſie liebte. Sie weiß nun auch, daß die unendliche, ihr gar nicht bewußte Sehnſucht nach dem Kinde ſie zu jener ganz verfehlten Ehe getrieben hat.

Ihr Mann läßt ſich von ihr ſcheiden, „obwohl es ihm in ſeiner Praxis ſchaden wird,“ wie er edel bemerkt. Hätte er es nicht getan, ſo hätte ſie ihn früher oder ſpäter ausſcheiden müſſen wie einen Fremdkörper. Die Trennung erſt beweiſt ihren Wert. Öde, qualenvolle Tage, das traurige Leben der verlaſſenen jungen Mutter mit dem kränklichen Kinde folgen, „Jahrtauſende altes Menſchenelend — ein furchtbares Geheimnis, daß Wolluſt

und Liebe, Qual und alle Fruchtbarkeit ein Ringen durch Todesnot zum Leben ist."

Das Buch endet mit dem seligen Aufgehen der Mutter in dem Kinde, dem einzigen, was ihr geblieben. Das Buch wohl, aber die Geschichte Ellen von der Weidens sicherlich nicht. „Das Schicksal dieser Frau," sagte eine Frau über „Ellen von der Weiden", „kann erst mit ihrem Tode enden."

Soviel von dem, was das innerste Leben der ringenden Menschen unserer Zeit bewegt, ist in diesem Buch ausgesprochen; eine außerordentliche Ehrlichkeit ist darin — die vor allem die Menschen entsetzt, die sich selbst nicht kennen — eine herbe Glut; es ist eine alte Tragödie in ihrer allerneuesten Form.

Zu allen Zeiten hat es Menschen gegeben, und bei der freieren Entwicklung des Individuums und der Verfeinerung der Kultur gibt es ihrer vielleicht immer mehr, die anders sind als die andern und die anders genießen und anders leiden. Sie kennen sich an geheimen Zeichen und gehören zu einander — selbst wenn sie einander aufreiben. Und wenn sie „ihre weißen Hände durch keine Konzessionen beflecken", gehen sie, „trotz all dem Kot, der nach ihnen geschleudert wird, im Innersten ungefährdet durch das Leben. Sie sind sehr verschieden in der Art; die einen verstehen ihr volles Herz besser zu wahren, die andern nicht; die einen fallen unter die Philister, die andern kommen früh in die Gesellschaft von ihresgleichen; aber sie gehören zusammen, und in ihnen konzentriert sich die Wärme und die Feinheit der Kulturmenschheit. Sie

müſſen durchaus nicht ſogenannte „große“ oder gar „berühmte“ Menſchen ſein; es ſind ſolche, die ihr Licht innerlich tragen, aber ſie ſind elementar, ſo wie ſie ſind, obgleich bei manchen die Impulſe unter aufgedrängten Masken verborgen ſind. Sie ſind ein eigenes, den andern unbekanntes und unverſtändliches Volk — aber ſie kennen ihre Zuſammengehörigkeit, und wenn ſie dieſes Buch leſen, werden ſie ſich fragen: „Allenthalben die gleichen Kämpfe, die gleiche Qual, und alle Fruchtbarkeit ein Ringen durch Todesnot zum Leben und zur Liebe?“

Wien 1901.

# Die Romane Emmy v. Egidys

Ein Gedanke, ein Streben liegt dem gesamten Entwicklungskampf unserer Zeit zugrunde: die Persönlichkeit. Nicht umsonst hat Jakob Burckhardt an die Spitze des rein kulturellen Teiles seines großen Werkes, dort, wo er die ersten Keime und Wurzeln moderner Bewegungen und Anschauungen bloßlegt, die tiefsinnigen Überschriften: „Das Erwachen der Persönlichkeit" und „Die Entdeckung des Menschen" gesetzt. Und seitdem der Mensch sich selbst, das heißt seine Persönlichkeit, entdeckt hat, ringt er danach, sie zu entfalten. Wo wir hinschauen, in allen Büchern und Kunstwerken, in aller Philosophie, wie in den politischen Kämpfen — wenn wir den letzten Nerv bloßlegen, stoßen wir auf das gleiche Motiv. Individualisierung ist der chemische Prozeß, den das Menschengeschlecht durchmacht — durch den alle Institutionen der Erde zersetzt und umgeschaffen werden. Selbst den sozialen und sozialistischen Gedanken liegt das Streben zugrunde, durch die Abwälzung der ökonomischen Fesseln dem einzelnen ein freieres und höheres Leben zu gewähren. Die Sozialisierung der Mittel soll die Individualisierung des Lebens erst vollkommen möglich machen. Nicht um ökonomische Werte

wird gekämpft, ſonſt wäre es wahrhaftig nicht wert, daß die beſten in dieſem Kampf ſich aufreiben, ſondern um Lebenswerte, wenn auch viele in dem raſenden Kampf um die Mittel dieſe für das Ziel halten.

So wird auch die „Frauenfrage", wer immer und wie gut ausgerüſtet er darüber ſchreibe, ſchief und verfehlt beurteilt, wenn der Autor nicht beachtet, daß der gleiche Gedanke ſie hervorgerufen hat, der gleiche Kampf ihren Inhalt bildet. Und es ſollte keiner Rechtfertigung bedürfen, wenn irgend ein Menſch oder irgend eine Gruppe von Menſchen begehrt, ihr Los ſelbſt zu beſtimmen und ſich nicht länger von einer anderen Gruppe, ſei ſie noch ſo wohlmeinend, vorſchreiben laſſen will, welchen Weg ſie zu gehen habe Aller Deſpotismus hat immer den Vorwand bereit gehabt: „Wir verſtehen beſſer als du ſelbſt, was für dich gut iſt!" — Jeder Menſch hat das Recht, ſeine Torheiten zu begehen: es gibt nun einmal nur dieſen Weg zur Erkenntnis. Die Männer ſchreiben über dieſe Frage nur zu oft aus irgendwelchen unangenehmen Eindrücken heraus, weil ſie Frauen geſehen, die von dem Recht, ihre eigenen Torheiten zu begehen, einen beſonders auffälligen und verletzenden Gebrauch machten. Aber eben, daß ſie ſchreiben: „Dies ſoll ſein und dies ſollte nicht ſein," beweiſt, daß ſie den Kern der Frage verfehlen. Es kann nicht oft genug wiederholt werden: gerade weil Frauen und Männer ſo ungleicher Art und zu ſo ungleichen Aufgaben beſtimmt ſind, darum können nicht die Männer beſtimmen, was für die Frauen das richtige iſt. Sie haben ſicherlich Aufgaben auf vielen Gebieten, die ihnen bisher verſchloſſen waren;

sie werden sicherlich viel falsche Wege gehen auf ihrer Suche nach dem Richtigen — ihre Instinkte werden sie zuletzt richtig führen; richtiger jedenfalls als die Wege, die die Trägheits- und Bequemlichkeitsinstinkte der Männer ihnen vorschrieben. Die meisten Menschen von heute stecken tiefer im „Vormärz" als sie selbst ahnen, insbesondere in bureaukratisch organisierten Ländern, wie Österreich oder das Deutsche Reich es sind, in denen die Persönlichkeit, das Recht, das jeder auf sich selbst hat, so gering geachtet ist, und in denen solche Fragen überhaupt nicht ihre Lösung finden werden.

Ich habe soweit ausgeholt, um von drei ganz zarten, feinen, frauenhaften Büchern[1]) zu sprechen; zum Teil, weil ich die Empfindung habe, daß sie von dem gleichen Gedanken geheim durchzittert sind, daß es Bücher einer Frau über die Bestimmung des Weibes sind. Tendenzlose Bücher über diese mannigfache Bestimmung. Und nicht nur ich allein scheine jene Empfindung gehabt zu haben. Jakob Wassermann, der das erste dieser Bücher in der „Zeit" besprochen, schrieb darüber: „Ohne den geringsten Willen zu einer Tendenz ist es doch die schärfste Präzision der sogenannten Frauenfrage . . . Es ist das Buch einer Frau, vielleicht das bezeichnendste, das in der neuen Literatur vorhanden ist. Keine Zeile könnte von einem Mann herrühren." Dieser letzte Satz ist eine außerordentliche Rechtfertigung. Niemand, kein Autor, kein Künstler

[1]) Emmy von Egidy: „Marie Elisa." E. Piersons Verlag, Dresden und Leipzig, dritte Auflage. — „Mensch unter Menschen", ebenda, zweite Auflage. — „Ilse Bleiders" Ebenda.

soll uns das sagen, was ein anderer ebensogut oder besser sagen könnte. Nur zu oft haben die Frauen den Männern nachgeschrieben, das Leben und sogar sich selbst, ihr eignes Geschlecht, vom Gesichtswinkel des Mannes geschaut und geschildert, anstatt uns jene subtilen und differenzierten Empfindungen mitzuteilen, die keine Intuition uns zu erkennen gestattet. Die Romane Emmy v. Egidys sind Frauenbücher in diesem Sinn. Wenn die Tochter eines so außerordentlichen Menschen, wie der verstorbene Oberstleutnant v. Egidy es war, ein Buch veröffentlicht, hat es schon um des Namens willen jeden Anspruch auf unser Interesse. Es sind eigentümliche Dokumente — zarte, feine, wundersame Blätter, wie sie ein sensitiver Mensch schreibt oder träumt, den man nicht stören, nicht anrufen möchte — selbst wenn man nicht ganz mit seinen Träumen einverstanden wäre — weil das, was er träumt, so lieblich ist. Da und dort fehlt es uns an „Erde". Manchmal, nur manchmal drängt sich uns fast das böse Wort „sentimental" auf die Lippen, aber sogleich müssen wir es wieder zurückdrängen: nein, das ist nicht sentimental, das ist echteste Empfindung, das strömt aus so wahren Quellen innersten Erlebens, wie irgend ein Werk.

„Marie-Elisa" ist die Geschichte einer Verlobung und der jungen Ehe und des gefährlichen Konflikts zweier Persönlichkeiten, eines Konfliktes, wie er nur zwischen zwei ganz feinen Menschen entstehen kann. Es schildert nicht etwa, wie Gabriele Reuters „Ellen von der Weiden", das Aufeinanderprallen einer unfeinen, bornierten und einer

reichen, elementaren Natur, sondern jene zarten, aber schneidenden Dissonanzen und Mißverständnisse, die sich zwischen Menschen von gleicher Vornehmheit nicht minder verhängnisvoll entwickeln können. Je feiner ein Instrument gestimmt ist, um so intensiver wird jede Nuance empfunden. Da ist ein kleines zartes und doch so frisches Mädchen aus einem ganz vornehmen Haus, deren naives und ehrliches Wesen sich in die Unwahrhaftigkeit ihrer Welt nicht finden kann, und die ihre feine Seele verwundet fühlt, wenn die Mutter ihr ein verlogenes Benehmen vorschreibt, die den ganzen unehrlichen Verkehr der Menschen unter einander nicht erträgt. Das ist ein Konflikt, der den meisten braven Kindern ganz erspart bleibt: sie finden sich so leicht und schnell ins tägliche Lügen. Die Vornehmsten aber müssen viel darüber leiden und schlagen sich die Flügel wund, wie gefangene Vögel. „Dieses junge Mädchen wird sich unmöglich machen" fühlen die Wohlmeinendsten. Da sitzt sie bei einem Souper neben einem ernsten, jungen Offizier, der ihre Unrast versteht und ein paar milde Worte über die armen Menschen sagt: „Sie sprechen von Lüge — man kann es ebensogut ein Verzichtleisten nennen, ein Verzichtleisten auf die eigene Persönlichkeit, das oft sehr wünschenswert ist . . . oder denken Sie sich das schön, wenn hier jeder in seiner Urgestalt sich zeigte?" Und mit einemmal wird ihr alles klar. Seine Worte bringen Ordnung und Schönheit in ihre verstörte Welt. Er ist sehr gut gezeichnet, so sympathisch ruhig, in sich geschlossen, klug, vornehm und taktvoll. Natürlich liebt sie ihn. Sie liebt ihn mit der leisen, aber tiefen Impulsivität, mit der

Ganzheit ihres Weſens: und an dem Tage, an dem ſie ſich ausſprechen — in der tiefen Stille des winterlichen Waldes, während die Bäume und das hohe Geſträuch unter der Laſt des Schnees ſie wie weiße Mauern umgeben — ſagt Marie-Eliſa die bezeichnenden Worte: „Du mußt es nie vergeſſen, Wolf, daß ich es auch mit meinem ganzen Willen gewollt habe!“ — Sie erleben ihren Liebesroman unbekümmert um die Menſchen, während die Mama ſich längſt orientiert hat, und die Geſellſchaft wartet, wann dieſe „langweilige Liebesgeſchichte“ mit der Verlobungsanzeige ſchließen wird. Die Welt legt ihrem Roman keine Hinderniſſe in den Weg. Und der Roman ſcheint unendlich „Alles mußt du mir geben, Wolf, daß ich alles mit dir teilen kann,“ ſagt ſie ſehnſüchtig und jubelnd, „ich möchte wachſen, ausſtrecken möchte ich mich, ja ausſtrecken, bis ich alle deine Weiten ausfülle!“ Da erſchrickt er, er iſt ſich keiner Weiten bewußt, er kennt nur ſeine Grenzen, kennt ſie zu gut, weiß aus zu vielen Verſuchen, daß er nicht über ſie hinaus kann. Er trägt die Laſt eins uralten Geſchlechtes verſchloſſener und abgeſchloſſener Menſchen, kennt die Grenzen ſeiner Begabung und die Schranken ſeines Temperaments, und ſie will in ihren Mädchenträumen von keinen Grenzen wiſſen. Und nun ſind ſie verheiratet, und was er befürchtet hat, trifft ein. Er gehört nicht zu den Menſchen, die ſich mitteilen können. Nur mit ungeheurer Überwindung iſt er ſelbſt jenes erſtemal, da er ihre Sympathie gewann, aus ſich herausgetreten. Es iſt wunderbar, mit wie leiſen Tönen die Menſchen und die Situationen gezeichnet ſind: da gibt

es keine Herbheiten, keine Verletzungen, keine Brutalitäten — „Brutalitäten" ist ein Wort, das, selbst negativ gebraucht, hier zu stark ist — nicht die leiseste Spur einer Derbheit; es ist nur kein volles Übereinstimmen, kein völliges Aufgehn ineinander, es ist nur da und dort ein Blick, ein Wort, eine Bewegung, nur zu oft Worte, die nicht gesprochen werden, es ist ein Schatten, ein Hauch, ein Nichts — und doch ringt da ein Mensch in tiefster Verzweiflung und Enttäuschung, und doch schreit und sträubt sich alles in Marie-Elisa gegen eine solche halbe Ehe, in der die Seelen nicht vermählt sind wie der Leib. Ihr Mann hat eine historische Arbeit wieder vorgenommen, die ihn früher beschäftigt hat, eine Geschichte seines Geschlechts — und er versinkt so in diese Arbeit, daß er seine Frau fast darüber zu vergessen scheint. „Es nützt nichts," sagt ihr die alte Mutter ihres Mannes, „er ist eben ein Giesack. Alle Frauen der Giesacks haben verzichten müssen — und die Männer selbst leiden zuletzt darunter — aber auch du wirst dich fügen müssen." — „Wenn man so sehr liebt, Mutter, tut es so weh," klagt sie, vom Weinen erschüttert. Hier liegt der Kern, die Symbolik des ganzen — wie viele Menschen gehen ewig ausgeschlossen um die Seele des Geliebten! Aber Marie-Elisa will nicht. Ihr Vater, der ihr gequältes Ringen sieht, will ihr zu Hilfe kommen, und er sagt zu ihrem Mann: „Ich glaube, sie ist doch ein sehr begabter Mensch." Er will ihn gleichsam darauf aufmerksam machen, daß es die Weiten in ihr sind, die er nicht kennt. Aber es ist bereits nicht mehr nötig. Gerade die Arbeit, die ihn ihr am meisten entfremdet hat, hat ihn

ihr wieder nahe geführt — gerade die Arbeit über die Vergangenheit seines Geschlechts, das er für ermattet und fertig hielt, hat ihm gezeigt, daß kein Geschlecht fertig ist, so lange es besteht. Seine Arbeit hat ihm Weiten in ihm selbst gezeigt, an die er nie geglaubt, und hat die Lust zu neuem Leben erweckt, zum Geben und Nehmen. Und in dieser Stimmung treten beide einander wieder entgegen — beide gehoben, er vom Vertrauen zu seiner Leistung und sie zur Macht ihrer Liebe ... So leise glücklich schließt das Buch, wie es leise unglücklich erzählt worden.

„Mensch unter Menschen" ist der Roman, der von den dreien am meisten „Erde" hat. Es ist die Geschichte eines jungen Mädchens, das in einer Provinzstadt aufgewachsen ist, in der freudelosen Jugend der vernachlässigten, neben dem Sohn geringgeachteten Tochter einer verarmten Familie, nach deren Bedürfnissen, vor allem nach deren seelischen Bedürfnissen nie jemand gefragt hat. Sie arbeitet im Atelier ihres Bruders, der Photograph ist; daß sie die Tüchtigere und Begabtere ist, die das Geschäft erhält, dankt ihr niemand — der Bruder empfindet es als Beleidigung, ohne es anzuerkennen. So lebt sie dumpf hin, bis ein Toter sie erweckt, ein Mensch, der an ihr Interesse genommen. Ein junger Arzt ist gestorben, der ihr an einem Krankenbett begegnet und in dem „verkümmerten" ernsten Gesicht gelesen und aus ihren Worten erkannt, daß ein Mensch vor ihm stand, der nur noch nie unter Menschen gelebt. Sie haben eine ganz eigenartige Konversation geführt, zwei Menschen, die sich begegneten — durchaus keine Liebesreden — sie haben

ſich nur ein paarmal geſehen, und dann hat ihn eine anſteckende Krankheit weggeriſſen. Mit dieſem Trauerton ſchlägt das Buch an. Die Aufzeichnungen, die der Tote über ſeine Begegnung mit ihr zurückließ, machen andere Menſchen auf ſie aufmerkſam, die ſie in ihren Kreis ziehen, Menſchen, die ein helleres und reicheres Leben leben, als ſie es kennt. Und mit außerordentlicher Wahrheit und Einfachheit iſt nun das Ringen eines naiven, aber begabten Menſchen nach ſich ſelbſt und nach der Beherrſchung des eigenen Talentes geſchildert — denn das Buch wird zur Geſchichte einer Schriftſtellerin, ſehr verſchieden von den üblichen Schriftſtellerromanen. Recht eigentümlich iſt die Schilderung Berlins und ſeiner literariſchen Geſellſchaft, vom Stübchen des einſamen Fräuleins geſehen. Wir können ſie uns ſo gut vorſtellen, mit dem kurzen Haar, dem ſchwarzen, hochgeſchloſſenen Kleid mit dem Jetbeſatz un der weißen Halskrauſe, ein wenig altjüngferlich und doch noch ein anmutiger, anziehender Menſch. Und gar keine Liebesgeſchichte iſt darin, außer jenem leiſen Akkord, der in der Erinnerung an den Toten, der ſie zum Leben erweckt hat, das Buch durchklingt. Hier iſt keine Sentimentalität, denn dieſe Erinnerung wird kaum je angedeutet, wir fühlen aber, daß die „ungelebten Küſſe" tief und ſchmerzlich in ihrer einſamen Seele brennen — ſie von den Menſchen abſchließen und in ihrem Schaffen Frucht tragen. Und einmal noch ein Werben eines älteren literariſchen Freundes. Die pſychologiſche Darſtellung deſſen, was ſie dabei empfindet, wie ſie auf einmal ſchmerzlich weiß, daß ſie die Werbung kommen geſehen, ſie irgend-

wie ohne es zu wollen herausgefordert hat, könnte nicht feiner sein. Das Buch ist die Geschichte des stillen Kampfes eines stillen Menschen um seine eigene Entwicklung, um sein Selbstbestimmungsrecht — die Geschichte einer jener vielen Frauen, denen das Schicksal es verwehrt hat, „Gattin und Mutter zu werden".

Und „Ilse Bleiders" — das Buch ist das gerade Gegenstück. Wir können beim Lesen uns fragen: kann das auch wahr sein oder ist das eine „unwahrscheinliche Erdichtung"? Aber wir hören sehr bald auf, danach zu fragen, von der Schönheit und Zartheit der Dichtung überwältigt. Das ist kein Roman, das ist eine moderne Legende, die Legende von der Mütterlichkeit des Weibes, der heiligen Fruchtbarkeit, die seine älteste und höchste Bestimmung ist. Es ist schwer möglich, den Inhalt dieses Buches zu erzählen. Ein wunderschönes, glänzend begabtes Mädchen, eine jener strahlenden Persönlichkeiten, die alle bezaubern, hat sich erschossen, weil sie nicht Mutter werden wollte. Ernste Menschen, Frauen, „die ihr Geschlecht lieben und mit zuversichtlichem Vertrauen all die neuen Strömungen verfolgen," fragen sich erschrocken: „Welche Zeit kommt für die Frauen? Ist Genie und Mütterlichkeit unvereinbar? Muß die neue Entwicklung zu einer so furchtbaren, so unnatürlichen Tragik führen?" Wieder ist dieser Tod gleichsam ein hallender Ton, der das Leben einleitet: die Geschichte einer aus der betroffenen Schar junger Künstlerinnen, die die Tote geliebt, beneidet und bewundert haben; eben die Geschichte, die nicht wiederzuerzählen ist. Auch dieses Mädchen ist schön und

auffällig anders als die anderen, wenn auch ebenso ruhevoll, als die Tote funkelnd und anregend war. Ihrer ist das unbewußte Werden des Menschen, der ganz und gar in seinen Träumen lebt, in ahnungsloser, ruhevoller Sicherheit, weil in ihren Träumen nichts Ungesundes ist. Jeder fühlt von ihr: sie muß so sein. Das Eigentümlichste, was sie tut, scheint selbstverständlich. Man begegnet hie und da Menschen, die entfernt an diese Gestalt erinnern, Menschen von solcher Einfalt und ohne Torheit, Menschen, deren Reflexionen Träume, deren Willensakte Impulse sind. Aber sie sind sehr selten, sie haben etwas Primitives. Sie sind Tiere oder Engel. Klar und groß und einfach ohne Torheit ist auch der Mann, der ihr in den Weg tritt. Auch solche gibt es sicherlich, Stifter hat gerne ähnliche Menschen in seinen besten Novellen gezeichnet — aber sie sind selten. Freilich, in einer Legende mögen typische Gestalten auftreten — ja sie müssen wohl; wir sollen hier nicht Gestalten des Alltags sehen, denn die sind alle gebrochen und gemischt; wie könnte ein Urempfinden sich unter ihnen entwickeln? Aber diese einfachen Menschen sind doch nicht Primitive; sie besitzen vielmehr die höchste Kultur. Unbewußt kam die Liebe den ersten Menschen, gleich den Tieren; unbewußt und herrlich kommt sie diesen vollkommenen Menschen. Wir fühlen die vollkommene Animalität in der vollkommenen Reinheit. Die Liebesgeschichte zwischen Ilse Bleiders und Claus Bodeloh ist unbeschreiblich schön; dieses Werden der Liebe, ohne Wort, ohne Zwang, ohne Konvention — die unkonventionellste Liebesgeschichte, die ich jemals gelesen habe. Auch

hier fehlen alle äußeren Konflikte. Der Konflikt ist durchaus auf die innersten Gründe der Menschen zurückgeführt: Dieses Weib lebte von jeher nur für das Kind, dessen Mutter sie einmal werden würde; das ist das Geheimnis und die Erklärung ihres Wesens. Da sie dem Manne vermählt ist, den sie erwählt hat, ohne viel zu denken, hat ihre Kunst, ihre Bildhauerei sogleich ein Ende — sie erinnert sich kaum daran. Der Mann aber, der sie erwählt hat — unwiderstehlich von ihr ergriffen, im Augenblick, da er sie zuerst sah, dem sie niemand streitig zu machen gewagt, weil jeder fühlte: diese zwei schönen, kraftvollen Menschen gehören zusammen — dieser Mann verzweifelt nun, da er sie besitzt, weil sie das Kind liebt und nicht ihn, oder ihn höchstens als den Vater ihres Kindes. Sie aber begreift nicht, was ihm nicht recht ist, und fühlt es doch; und beide empfinden, daß die Entscheidung über die Zukunft an einem Haar hängt, daß ein falsches Wort, ein Fehlgriff den Abgrund unüberschreitbar machen kann. Aber so wie er einst mit der Genialität der Liebe den richtigen Weg fand, die Kühle, Unzugängliche, Unerregbare zum Weibe zu gewinnen, so gewinnt er sie jetzt mit dem Takt der Liebe, durch eine kraftvolle Entschlossenheit, in der nicht der leiseste Zug von Brutalität ist, zur Geliebten. Das ist so zart gezeichnet, daß ein Auszug unmöglich ist. Aber die tiefe Intuition der Verfasserin zeigt sich in den psychischen Erscheinungen, die den Kampf begleiten: wie die Träumerin ein bewußtes Weib wird, wie in dem Augenblick, wo die Liebe bewußt und leidenschaftlich in ihr erwacht, tausend

Lichter auf ihre eigene Vergangenheit fallen, wie ihre „Torheit" ihr bange macht, wie sie leidet und jubelt zugleich, sich so vollkommen an den geliebten Mann zu verlieren. Aber zwei Züge möchte ich besonders erwähnen: die Art, wie Ilse die Kunde aufnimmt, daß ihr Mann der Vater eines Kindes ist — wie sie mit der Sicherheit ihrer Liebe begreift, daß in der Vergangenheit dieses Mannes vielleicht wohl ein Unrecht aber keine Unreinheit möglich ist, wie sie Mitleid und Verständnis und Qual für dies unbekannte Weib empfindet, das ihn geliebt hat — und wie sie mit Freude tut, was er nie gehofft: nämlich das schöne Kind zu sich nimmt. Diese Frau liebt eben und weiß nichts von theoretischen Forderungen. Und der zweite Zug ist der: in dem Augenblick, wo die träumende Mutter zum bewußt liebenden Weibe wird, wird sie auch wieder Künstlerin. Denn jetzt ist das natürlich animalische Leben vom menschlich bewußten durchstrahlt und erhoben. Und das ist der Weg zur Kunst. Dieser überaus tiefe Zug, der den Roman erst rundet und abschließt, erinnert an ein Werk ganz anderer Art, an den unbegabten Maler in Zolas „Therese Raquin", den sein Verbrechen und die Seelenqual, die darauf folgt, zum Künstler macht.

Ich muß wohl noch sagen, daß diese Bücher ihre kleinen Mängel haben, das was ich „Sentimentalitäten" genannt; Stellen, wo die Verfasserin im Ausdruck hätte herber, viel herber sein sollen, wo die Ausführung nicht jene Kraft und Wahrheit zeigt, die im Entwurf lag, wo ihr konventionelle Worte entgleiten. So wäre z. B. die

Geſchichte vom Tränenkelch im Wappen der Gieſacks beſſer fortgeblieben: was bedurfte ſie dieſer rührſeligen Tränenſymbolik, da das Leben, das ſie darſtellt, ohnedies ſo bedeutſam iſt? Oder das ganz und gar unwahre Bild von der Fichte in „Ilſe Bleiders", der Fichte, die ſich ſehnt, zu wachſen und das Meer zu ſehen. In das Bild aus dem Pflanzenleben, das Menſchliches deuten ſoll, wird in einem unangenehmen circulus vitiosus wieder ein menſchliches Element hineingetragen, das das ganze Bild durchlöchert und unwahr macht. Aber das ſind Fehler, die leicht auszumerzen oder zu überſehen ſind und die Schönheit der Dichtung nicht zerſtören können.

Wien 1902.

# Hoffmannsthals „Elektra" und die griechische Tragödie

Viel ist über das Verhältnis von Form und Inhalt in der Kunst geschrieben worden; aber wenig ward gesagt, das uns weiterhalf, weil niemand recht wußte, wo bei einem Kunstwerk die Form aufhört und der Inhalt anfängt. Benedetto Croce hat in seiner neuen Aesthetik das Endresultat einer langen kritischen Entwicklung ausgesprochen: „Der sogenannte Inhalt hat mit dem Kunstwerk nichts zu tun. Das Kunstwerk als solches hat keinen Inhalt; es hat nur oder vielmehr es ist nur Form!" Auch die Fabel, die Erfindung, das Dargestellte ist, soweit es künstlerisch in Frage kommt, lediglich Form: eine „Inhaltsangabe" ist eine ärmere und verzerrte Form, die mit dem Kunstwerk nichts gemein hat. Soll der Marmor der Inhalt einer Statue sein? und was der eines Dramas oder Romans? In Millionen von Formen läßt sich eine immer wieder ähnliche Geschichte erzählen, und das Drama ist eine dieser Formen, die durch keine andere mitgeteilt werden kann. Nur soweit die Tatsachen in ihrem Verhältnis zueinander, in Antithesen und Stimmungen in

Frage kommen, ſind ſie künſtleriſch relevant, aber damit ſind ſie auch bereits zu formalen Elementen geworden.

Die Griechen wußten das wohl oder fühlten es. Immer wieder ward dieſelbe kleine Anzahl von „Stoffen“ von den Künſtlern behandelt. Faſt neben jeder ſophokleiſchen Tragödie iſt uns eine von Aiſchylos, von Euripides und noch von vielen anderen überliefert oder genannt, die die gleiche Legende auf die Bühne brachte. Es wird wohl anzunehmen ſein, daß Euripides, der Vielangegriffene, ſich zum Teil deſſen bewußt war, was er anders auffaßte, anders geſtaltete als ſeine ſtrenger denkenden Vorgänger, und nicht nur unbewußt ſeinem Weſen folgte und einfach anders bilden und ſchauen mußte, weil er einer jüngeren Generation angehörte. Zwei Jahrtauſende ſpäter dichteten Corneille und Racine „dieſelben“ Tragödien in parfümierte Verſailler Hofklaſſiziſtik um und machten aus ihren Helden heroiſch-ſentimentale Porzellanfiguren mit Degen und Allongeperücken. Aus ganz Paris und aus allen Ländern Europas tönte ihnen bewundernder Beifall entgegen. Von der unendlichen geiſtigen Ferne, die ihre Tragödien von den gleichnamigen Werken der Griechen trennte, hatten ſie ſo wenig Ahnung, daß Racine in der Vorrede zu ſeiner „Iphigénie en Aulide“ wörtlich ſchrieb: „Le goût de Paris s'est prouvé conforme à celui d'Athènes; mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le peuple le plus savant de la Grèce.“ So wenig ahnte er davon, daß nichts, aber auch gar nichts Helleniſches in ſeinen Stücken geblieben war, und daß es nur die Zart-

heit und Glut seines eigenen Gemütes war, die trotz allen klassizistischen Regeln und der faden Verkümmerung seiner Helden, seinen Versen Wert und Wirkung gab. Hugo v. Hofmannsthal gibt seiner „Elektra" den Untertitel „Frei nach Sophokles"; aber er läßt uns gerade dadurch nicht im Zweifel, daß er sich der Kluft völlig bewußt war und daß er uns ein Neues geben wollte. Vielleicht hätte er besser getan, diese Bemerkung im Titel zu unterlassen. Wir glauben nicht, daß es das theoretische Experiment war, das ihn reizte — das konnte dem Dichter nicht geschehen! Er sah eine Fabel, die der Tragödie des Sophokles glich, vor seinem innern Auge sich abspielen — er wollte vielleicht ursprünglich dieselbe Fabel sehen, aber sie gewann unwiderstehlich eine neue Form, und dieser wollte er Ausdruck geben. Und wenn ihm im Augenblick der Konzeption vielleicht auch der Gedanke lockend gewesen, eine „moderne" Elektra zu schreiben, so hat er diesen Gedanken bei der Ausführung sicherlich vergessen. Mit visionärer Kraft hat er das Schreckliche geschaut und wiedererzählt, wie ein Dichter unserer Zeit es schauen und erzählen mußte. Bei der Vollendung des Stils, der furchtbaren dramatischen Spannung, den außerordentlich schönen Versen und Bildern hat er uns eines der ergreifendsten dramatischen Werke gegeben, die in jüngster Zeit auf deutschen Bühnen erschienen sind. Die kleinen Kunstwerke, die Hofmannsthal uns bisher gegeben, so fein ziseliert, so reich an Sinn, so hold im Klang, haben bei allen Verstehenden Bewunderung erregt. Dennoch haben sie etwas vermissen lassen. Die Meisterschaft war groß;

aber war das, was er bemeisterte, — nicht der Stoff — aber die eigene schöpferische Kraft, war sie stark und glutvoll genug? Eine gewisse ferne Kälte haftete den meisten fühlbar an; und der Argwohn, daß der Dichter sich seiner Absichten und seiner Eigenart allzu bewußt sei, tönte oft wie mit harter störender Stimme durch den Traum, den er an uns vorüber zauberte. Und nun gibt er uns plötzlich ein Drama von so hinreißender Kraft! Hat ihm Sophokles, dessen Werk er fast Szene für Szene gefolgt ist, dessen Knappheit die seine nicht übertrifft, das möglich gemacht? Aber nein, Sophokles war vielmehr seine größte Gefahr; wäre irgend etwas schwächlich in ihm gewesen, so wäre er an dem ungeheuren Wagnis gescheitert. Nichts ist gefährlicher für die Ohnmächtigen als der Versuch an gewaltigen Legenden, in die die großen Sprecher der Völker ihren Sinn versenkt haben — sie hoffen, sich an ihnen emporzuschwingen, aber sie werden von ihnen erdrückt. Die Formen großer Dichter gleichen dem Schwerte Galahads, das jeden tödlich verletzte, der es schwang, ohne daß es ihm gebührte.

Dadurch aber, daß sein Versuch gelungen ist, hat Hofmannsthal dem, der sein Drama kritisch behandelt, einen der interessantesten ästhetischen und kunsthistorischen Vergleiche möglich gemacht. Gerade weil sein Werk mit dem des griechischen Dichters, dessen Namen er zitiert, im Wesen nichts gemein hat, als die Anregungen, und ihm doch in allem Unwesentlichen so ähnlich scheint — weil beide Werke aus gleichen Eindrücken entsprungen sind und im Ausdruck einen gewissen Parallelismus zeigen, — gerade

darum läßt ſich an ihnen dartun, was die Epochen und ihre Dichter voneinander ſcheidet.

Es iſt die gleiche Legende, aber nicht anders erzählt, ſondern es iſt etwas anderes aus ihr erzählt. Aus der Tragödie dieſer Menſchen werden ganz andere Elemente gezogen, ja ihre Tragödie ſelbſt liegt für den modernen Dichter in weſentlich anderen Momenten als für den Griechen, und mit ganz anderen Mitteln ſucht er den Eindruck ihres Schickſals in uns hervorzurufen.

Und je mehr wir ſeine „Elektra" mit der griechiſchen vergleichen, um ſo mehr werden uns tiefe Vorgänge in uns ſelber und wieder andere aus jenen fernen Zeiten, pſychiſche Phänomene, die wir nur ahnen und andeuten können, klar.

Mehr vielleicht noch als in ihrer erſchütternden Tragik, als in ihrer dramatiſchen Wucht, in ihren wunderſamen Bildern und Gedanken, liegt die Herrlichkeit der griechiſchen Dichter in der Vollendung ihrer Sprache, in einer Schönheit, die nur der kennt und genießen kann, der ſie in der Urſprache lieſt: in der außerordentlichen Übereinſtimmung von Klang und Sinn, durch die die vollkommenſte Stimmung der Pſyche durch das phyſiſche Mittel hervorgerufen wird. Wer niemals einen Chor der griechiſchen Tragödie, wie etwa das jubelnde Hyporchema im Aias „*Ἔφριξ' ἐρωτι*..." oder den herzzereißenden Klagegeſang im Oidipous Tyrannos: „*Ιω γενεαι βροτων*" und ſoviele andere im griechiſchen Urtext leſen kann, der kommt ſein ganzes Leben hindurch um einen der vollkommenſten und berauſchendſten äſthetiſchen Genüſſe; den die

Überſetzung nie gewähren kann, weil in der anderen Sprache eine andere muſikaliſche Stimmung liegt, und eben jene wunderbare Harmonie verloren gehen muß, die, wie ich glaube, den höchſten Reiz und die Vollendung der griechiſchen Poeſie bewirkt. Und wahrſcheinlich können auch wir — bei den dürftigen und ungewiſſen Vorſtellungen, die wir vom griechiſchen Theater haben — nicht ermeſſen, wie ſehr durch das Zuſammenwirken von Muſik und Geſang oder geſangähnlicher Rezitation und Tanzbewegungen jener formal-äſthetiſche Eindruck ins Dionyſiſche geſteigert wurde.

Denn dieſe Kunſt war Religion. Aus der Sphäre des Menſchlichen traten die Helden der attiſchen Tragödie heraus. „Den mächtigen Ernſt des heroiſchen Grabesdienſtes verrät uns die Tragödie," ſagt Jakob Burckhardt. „In den Choephoren des Aiſchylos iſt von Anfang an der, im Grabe lebend, ermutigend, ſchützend gedachte Agamemnon eine mithandelnde Kraft, ohne welche die ganze Rache nicht zuſtande käme." Aber dieſer Agamemnon war für die griechiſchen Zuhörer keine bloße mythiſche Geſtalt wie für uns. Die Geſpenſter großer ſchützender Weſen, deren ſchattenhafte Nähe geglaubt ward, ſtanden auf der Bühne. Wir können die ungeheure halb äſthetiſche, halb liturgiſche Wirkung jener ſzeniſchen Darſtellungen nur entfernt ahnen.

Verkehrte doch Sophokles, der Verfaſſer, nach dem Glauben ſeiner Zeitgenoſſen und Nachfahren ſelber mit Göttern und Heroen, die ihn nicht nur in Träumen, die ihn höchſt perſönlich in ſeinem Hauſe beſuchten, und nicht

zum mindeſten deshalb wurde er nach ſeinem Tode ſelbſt als Heros — alſo etwa gleich einem Heiligen des Mittelalters — verehrt. So nahe ſtand damals noch die Gottheit den Menſchen, ſo lebten ſie noch im Mythos, aus deſſen flutender Maſſe die Dichter ihre Stoffe wählten und geſtalteten.

So, in der feierlichſten aller Formen, eine wohlbekannte Legende vorführend, eine Geſchichte, die jeder Zuhörer von Kindheit an Hunderte von Malen erzählen, ſingen und rezitieren gehört, eine Geſchichte noch dazu aus der verhältnismäßig nahen Vergangenheit des eigenen Volkes, da konnte, mußte der Dichter ſich vielfach mit bloßen Andeutungen begnügen, denn er knüpfte in den Seelen ſeiner Zuhörer an eine Menge von Erinnerungen und entgegenſchlagenden Empfindungen an, und zahlloſe Fäden verbanden ſein Werk mit ihrem Gemüt, die für uns hoffnungslos zerriſſen und verloren ſind. Und was ihn an ſeinem eigenen Werk weſentlich intereſſierte, das waren ganz beſtimmt weit weniger die Schickſale und die Pſychologie der Perſonen, ſondern wiederum das feierliche und geheimnisvolle Gebiet, aus dem dieſe quollen, die Woge, die die ganze Aktion trug, das Geſpinſt der unerbittlichen Moira, die in einander ſich ſchlingenden Fäden menſchlichen Tuns und göttlichen Waltens. Darum vermochte er auch alle Elemente ſeiner Dichtung in einer ſo unerreicht harmoniſchen Flut von Verſen aufzulöſen und zu konzentrieren. Wenn er nichts deſtoweniger die Menſchen mit außerordentlicher Wahrheit darſtellte, ſo war es, weil er die Intuition des großen Dichters beſaß — aber ſicher-

lich war das Intereſſe an ihnen nicht das erſte treibende Agens in ſeiner Seele, als er ſie ſchuf.

Dieſe Vermutung wird nur beſtätigt, wenn wir die drei uns erhaltenen antiken Perſonifikationen der „Elektra" vergleichen. Viel mehr als die „Elektra" des Sophokles ſinkt die des Aiſchylos in den Kriſtallgrund der Tragödie zurück: ſie ſcheidet ſich kaum aus der ſchimmernden Flut der Verſe — ſie iſt faſt nur die Hauptſprecherin des Chors. Man hat die „Choephoren" mit Recht einem Singſpiel verglichen, in dem die handelnden Perſonen kaum individualiſiert ſind. Dagegen iſt die ſpätere „Elektra" des Euripides aus der heroiſchen Sphäre in die gewöhnlich menſchliche gezogen; allerdings iſt auch von der Tragik und Größe der Sophokleiſchen „Elektra" in dieſem unſympathiſchen Stück wenig geblieben. Was Euripides bewogen, die Tragödie ſo zu bearbeiten, das wiſſen wir nicht. Er iſt mit ſeinem für unſeren Geſchmack mißglückten realiſtiſchen Verſuch in manchem Sinne der wirkliche Vorläufer Hofmannsthals geweſen.

Das Moment, das beim Schaffen des modernen Dichters die Hauptrolle ſpielt, iſt das pſychologiſche. Dieſes intenſive Intereſſe an der Pſyche und nicht am Schickſal, das ihm lediglich eine Effloreszenz der Seele iſt, ſcheidet ihn von der Antike. Mehr noch vielleicht ſcheidet ihn ſein Stil, der bei allem Lauſchen auf die Klangſchönheit der eigenen Sprache immer ein impreſſioniſtiſcher bleibt.

Er ſieht das Drama „Elektra" an ſich vorüberziehen: da feſſelt ihn vor allem, was in dieſen gequälten Seelen vorgeht. Welch ein Leben führen ſie auf ihrem Königs-

hof zwischen den alten kyklopischen Mauern, zwischen ihren Sklaven und ihren Rindern? Was führte sie zu so furchtbaren Ereignissen? Wie wuchsen die Schatten der Dinge in ihren Seelen? Wie gingen die Ereignisse vor sich, wie wirkten sie auf die Menschen zurück —, was hofften, was fürchteten sie, was fühlten ihre Nerven? Das, was in jenen Menschen zitterte und sie verzehrte, das will er durch seine Kunst mit gleicher Heftigkeit in unseren Seelen nachzittern lassen.

Hofmannsthal hat nicht etwa moderne Menschen aus den Helden des Sophokles gemacht! Sie sind vielleicht in einem Sinne — man könnte das Paradoxon aussprechen — griechischer als die des Sophokles selbst; es sind wahrhaftigere Griechen der Urzeit! Es sind Griechen, geschaut mit moderner Psychologie und modernem kulturhistorischen Wissen.

Mit einer Anzahl hohler Konventionen, von denen unsere Bildung erfüllt ist, muß hier gebrochen werden; zunächst mit der Fabel von der „griechischen Heiterkeit", die Jakob Burckhardt „eine der allergrößten Fälschungen des geschichtlichen Urteils" nennt, „welche jemals vorgekommen" und an deren Stelle er den „hellenischen Pessimismus" und ihren „Willen zum Düstern" setzt. Es war überhaupt nur der finstere Hintergrund der mittelalterlichen Anschauung, die Betonung des Häßlichen und Niedrigen im Leben, um das Jenseits zu verherrlichen, die in der Zeit unserer Klassiker jene Täuschung aufkommen ließ. Dem mittelalterlichen Kultus des Leidens und der Marter gegenüber mochte eine gewisse Heiterkeit selbst die gric-

chiſche Tragik überſtrahlen. Aber die Griechen, die dieſes Leben prieſen, das ſo kurz währte, und auf das ein ewig trauriges Schattendaſein folgte, und die im Leben ſelbſt ſtets den Neid der Götter und die Geißel der Schickſalstöchter über ſich fühlten, waren keine glückſeligen Menſchen! In der „Alkeſtis“ weigert der greiſe Vater ſich, für den Sohn zu ſterben und ſpricht die ſehnſüchtigen Worte: „Süß iſt das Licht des Gottes, o wie ſüß!“ — Das iſt die griechiſche Heiterkeit, durch die, gleichwie durch dieſes ganze ſchöne Drama des Euripides, eine bange Totenklage klingt!

Und ebenſo wie die Fabel von der „Heiterkeit“ muß die von der „Marmorhaftigkeit“ der Griechen fallen, die man ſich durchaus nicht als wandelnde Statuen, die nur in Hexametern ſprachen, zu denken hat. Wir müſſen ſie uns vielmehr als leidenſchaftliche Südländer, und eine Volksverſammlung auf der Agora weit ähnlicher einer Verſammlung von Südfranzoſen oder Italienern als einem ſelbſtbeherrſchten engliſchen Meeting vorſtellen. Die gerühmte Würde ihrer Helden fiel gewiß nicht zum mindeſten durch den Kontraſt auf. Wir hören ja auch von dem würdevollen Auftreten indianiſcher Häuptlinge, und dem Kontraſt dieſes Auftretens zu der düſteren Wildheit ihrer Seelen.

Wir müſſen uns insbeſondere die homeriſchen Griechen vorſtellen als ein Volk, das eben aus der Stufe der Barbarei herausgetreten und Ackerbau zu treiben begonnen hat; ein noch halbwildes Volk, aber mit unendlichen Talenten begabt. Das Volk der Griechen iſt das

Wunderkind der Menschheit. Auch die anderen Stämme schmiedeten Waffen, woben Zeuge, brannten Gefäße, sangen zu ihren Festen Verse — aber, durch ein erstaunliches, natürliches Talent getragen, schmiedeten die Griechen jene Waffen, deren Linien in uns ein merkwürdiges, halb feierliches Wohlgefühl erregen, trugen frei in schönen Falten fallende Zeuge, brannten Gefäße in den einfachsten und zweckentsprechendsten Formen, sangen Verse von wunderbarem Klang. Es ist dem schönen Menschen ebenso leicht und natürlich, schön zu sein, und dem begabten, klug zu reden, wie den anderen das Unschön- und Törichtsein.

Das ändert nichts daran, daß diese großen Könige in unserem Sinne nichts weiter als große Häuptlinge waren: Odysseus pflügt und Telemach treibt die Rinder aufs Feld — Theseus und Peirithoos sind Viehdiebe gewesen und Könige von Hirten und kriegerischen Bauern. Wir müssen ihrer orgiastischen blutigen Riten gedenken, der Menschenopfer, und der nicht minder wilden Tieropfer, ihres schrecklichen Gespensterglaubens, ihrer Totenbeschwörungen, ihrer unerbittlichen Rachsucht, ihres entsetzlichen Hasses und ihrer Grausamkeit. Um das alles wob ihre Genialität die Blüten ihrer Kunst, aber das waren die Grundzüge ihres Lebens!

Und daraus mußte der moderne Dichter, der in die Seelen dieser Menschen schaute, etwas ganz anderes gestalten als der Grieche — als etwa Euripides, dem gerade alles dies nicht auffiel, weil es für ihn das alltäglich Gewohnte, dem eigenen Gemüt Entsprechende war: Nicht bloß ein „kunstreiches Gebäude von Frevel und Fluch und

Jammer", wie die griechiſche Tragödie es war; kein feierliches Schickſalsdrama, wie es alle Dramen des Aiſchylos und Sophokles mehr oder minder ſind, ſondern ein pſychologiſch-hiſtoriſches Bild aus der helleniſchen Urzeit in einem Schleier wunnderbarer Verſe.

So konnte er das Drama des Sophokles Szene für Szene nachbilden, und es doch völlig neu ſchaffen. Jedes Motiv der antiken „Elektra" iſt benützt: auch die Elektra des Atheners iſt von der gleichen dämoniſchen Rachgier erfüllt, auch ihre Mutter klagt, daß die Tochter ihr „täglich das Blut aus der Seele ſchlürfe"; auch ſie ruft beim Mord der Mutter in grauſamer Ekſtaſe: „Triff ſie zweimal, wenn du kannſt!"; auch ſie höhnt den ahnungslos heimkehrenden Aegiſth mit triumphierendem Haß, auch ſie ward mißhandelt und verachtet, erzählt von Hunger und Schlägen, die ſie erduldet . . . aber das alles iſt in großen Zügen angedeutet; dem Dichter, dem es um das Individuum wenig zu tun war, konnte die Andeutung genügen.

Der moderne Dichter verſenkt ſich gierig in das Weben dieſer Seele und auch in das äußerliche Leben, das dieſe Seele mit Eindrücken füllte; er will die Details dieſes Daſeins ſehen und wiſſen: ihr Leben auf dem Königshof, ihr Verhältnis zu den Mägden — er ſah, wie das Schauderhafte, das Zuſammenleben der Mutter mit dem Mörder des Vaters, allmählich vergiftend das jungfräuliche Gemüt aus den Fugen reißen mußte, und er überträgt den Eindruck von der Qual dieſes Daſeins mit allen Mitteln auf uns.

Dann aber nahm er mit der ſophokleiſchen Elektra große Veränderungen vor. Da es ihm um menſchliche Antitheſen zu tun war und nicht um ſolche des Schickſals, ſo nahm er ihr Züge, die Sophokles ihr gelaſſen. Die antike Elektra beklagt ihr Los als Weib:

Die ohne Kinder zu Grunde geht,
Der kein liebender Gatte zur Seite ſteht!

Dieſe und ähnliche Dinge nahm ihr Hofmannsthal und bildete aus ihnen die wunderſchöne Geſtalt ſeiner Chryſothemis, ſo verächtlich ſchwach neben der furchtbaren Schweſter, und doch wieder ſo ſüß weiblich neben ihr. Dieſe Chryſothemis iſt ſeine eigenſte Schöpfung, denn die Chryſothemis des Sophokles iſt überhaupt nur angedeutet, iſt nur eine Folie für das Schickſal der Elektra. Dadurch aber gewann auch die Elektra ein ausgeprägteres Weſen, als ein Geſchöpf, deſſen Leib verwelkt iſt, deſſen reiche ſtarke Seele aufgezehrt ward von den Schauern ihres Schickſals, der nichts geblieben iſt als die leidenſchaftliche und zur viſionären Inbrunſt geſteigerte Kindesliebe und der Durſt nach Rache.

Desgleichen verſenkte er ſich in die Klytaemeſtra, die übermütige und luſtvoll-gleichgültige, wenig charakteriſierte des Sophokles und ſchuf ſie zur halbbarbariſchen Königin der mykeniſchen Vorzeit um — mit ihrem bleichen Geſicht, ihren ſchauerlichen Erinnerungen, ihren Amuletten, ihrer Hoffnung auf Bräuche und Beſchwörungen.

Und völlig griechiſch hiſtoriſch iſt auch das Eingreifen des Schattens, den Elektra allabendlich erſcheinen ſieht,

der um das Haus der Atriden schwebt — so griff er bereits im Drama des Aischylos ein, und im „Agamemnon" desselben Dichters sieht Kassandra bei ihrem Eintritt die blutigen Kinderschatten der geschlachteten Söhne des Thyest um das Haus schweben. Nur läßt Hofmannsthal wieder impressionistisch uns die grausenhafte Nähe des Gemordeten fühlen, indem er uns zu Zeugen der Vision der „Elektra" macht, sowie er später die Drohungen der Tochter zu jener furchtbaren Szene steigert, in der er sie der Mutter ihre Ermordung schildern läßt — und die Aufforderung an die Schwester, ihr bei der Rache zu helfen, zur hypnotischen Beschwörung.

So zieht er die zuckenden Fibern in den Seelen des fluchbeladenen Geschlechts ans Licht und läßt sie vor uns vibrieren. Und während er dem Aufbau des großen griechischen Dramatikers zu folgen scheint, läßt er uns in jeder Szene in der Tat ganz etwas anderes schauen. Aus der übermenschlichen Perspektive griechischen Heroentums hat er diese Tragödie der Blutrache in eine menschlich psychologische Sphäre gerückt.

Da fehlt viel, was die Dichtung des Atheners wie ein tönendes Juwel durch die Jahrhunderte funkeln und klingen ließ. Da ist viel Bedeutsames, Neues geboten: Verse von einer verschleierten Schönheit und Bilder von brennender Intensität; viel innig Menschliches ist hier ausgesprochen, und in knappen Zeilen sind fremdartige und doch vertraute Gestalten geschaffen. Vor allem aber erschütternde Szenen und gesteigerte Seelenstimmungen. Unvergeßlich muß die ekstatische Vision der Elektra

bleiben, in der sie das blutige Sühnefest schildert, das sie erhofft:

Und wenn alles dies vollbracht und Purpur-
Gezelte aufgerichtet sind vom Dunst
des Blutes, den die Sonne an sich zieht,
dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab:
und über Leichen hin werd' ich das Knie
hochheben Schritt für Schritt, und die mich werden
so tanzen sehen, ja, die meinen Schatten
von weitem nur so werden tanzen sehen,
die werden sagen: einem großen König
wird hier ein großes Prunkfest angestellt
von seinem Fleisch nnd Blut, und glücklich ist,
wer Kinder hat, die um sein hohes Grab
so königliche Siegestänze tanzen!

Und dann die rhythmische Wiederkehr des Motivs, wie sie bei der Erfüllung ihres Traumes in einem „namenlosen Tanz" vorwärtsschreitet und zusammenstürzt. Das sind unvergleichliche Eindrücke.

Nichts wäre verkehrter als quantitative Vergleiche anzustellen, wo etwas qualitativ Neues gegeben wurde. Es ist genug zu sagen, daß die Schöpfung dieser neuen Form in großzügiger Art und mit der Meisterschaft eines sehenden Dichters geschehen ist.

Berlin 1903.

# Inhalt.


Dante und der Subjektivismus . . . . . 1
Vom Übersetzen . . . . . 14
Die Teuflischen . . . . . 28
Englische Poesie im 19. Jahrhundert . . . . . 39
Percy Bysshe Shelley . . . . . 55
Londoner Theater . . . . . 88
George Meredith . . . . . 106
Francesca da Rimimi . . . . . 124
Die Geschichte des jungen Renate Fuchs . . . . . 135
Frauenseelen (Gabriele Reuter) . . . . . 146
Die Romane Emmy von Egidys . . . . . 159
Hoffmannsthals „Elektra" und die griechische Tragödie . . . . 173

## Emmy von Egidy.

Der „Hamburger Korrespondent“ schrieb über sie: Emmy von Egidy ist eine der allereigenartigsten Erscheinungen in der neuen Literatur. Man kann sie gar nicht in einer Reihe mit anderen nennen, sie läßt sich nicht rubrizieren. Ihre Bücher sind so innerlich, so vertieft und beseelt, so sehr das Produkt tiefen, ursprünglichen Gefühls und schärfster Beobachtung, daß man staunend und tief ergriffen den Spuren des Gottes folgt, der sich hier offenbart. Hier ist eine Stimme, die vom Leben redet, ein Geschöpf, das Leben ausströmt gegenüber den Jammertönen, dem Verwesungsgeruch, den krampfhaften Zuckungen, die uns aus vielen anderen modernen Romanen, und nicht zuletzt aus den Frauenromanen, anekeln. Besonders die letzteren haben einen schweren Stand E. von Egidys Werken gegenüber. Es wird sich wohl kaum einer finden, der den Vergleich mit „Marie Elisa“ und „Ilse Bleiders“ aushält. Die äußere Form ist noch immer nicht ganz ausgefeilt. Neben Partien von wundervollem poetischen Wohllaut finden sich ungeschickte und inkorrekte Ausdrücke. Aber wie der Glanz eines mächtigen Auges ein unregelmäßiges Gesicht vergessen macht, so wird hier alles von der Seele durchstrahlt und erleuchtet. Und in der inneren Form, der Entwicklung der Handlung, mehr noch der Charaktere, der Durchleuchtung der Seele ist sie Meisterin. Die Behandlung von „Ilse Bleiders“ ist ein so glänzender Beweis dafür, wie ihn nicht viele erbringen können.

Bis jetzt erschienen von Emmy von Egidy in unserem Verlage:

**Marie Elisa.** Roman. 3. Aufl. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.—.

**Mensch unter Menschen.** Roman. 3. Aufl. Mk. 5.—, geb. Mk. 6.—.

**Ilse Bleiders.** Roman. 2. Aufl. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.—.

**Erschwiegen.** Erzählung. 3. Aufl. M. 1.50, geb. M. 2.50.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder direkt von

**E. Pierson's Verlag in Dresden.**

Verlag von Georg Müller in München u. Leipzig.

# Rudolf Huch:

**Eine Krisis.** Betrachtungen über die gegenwärtige Lage der Literatur. Mit Umschlagzeichnung von Karl Soffel. Geheftet M. 2.—, geb. in Leinen M. 3.—.

Ein neues Buch des Verfassers von „Mehr Goethe“ ist der Aufmerksamkeit aller derjenigen sicher, die der Entwicklung unserer Literatur mit lebhaftem Interesse und manchmal mit Sorge folgen. In der zwanglosen Weise, die wir an einem geistreichen Manne lieben, spricht Huch über die „Lage“ ohne eine bestimmte Disposition einzuhalten und doch nach und nach kaum eine Seite des heutigen Standes der Entwicklung unbeleuchtet lassend. Große Exkurse über Shakespeare, über die modernen Illusionsästhetiker über Bismarck und anderes sind eingeflochten, denn das Weltbild des Verfassers ist weit, und so entläßt er uns auch mit einer Ausführung über den „seichten Optimismus“, der von wahrhaft Schopenhauerschem Ernste getragen ist.

Immer wieder seien auch bei Gelegenheit dieses neuen Buches empfohlen die bekannten früheren Werke:

**Mehr Goethe!** 5./7. Tausend. Geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

**Winterwanderung.** Eisgedanken und Frühlingsahnen. 2. Auflage. Geheftet M. 2.50, gebunden M. 3.50.

Wir haben heute niemand, der wie improvisierend geistreicher plauderte und im Gespräch so tiefere Probleme aufzurühren vermöchte als Huch. Er hat sich mit diesen Büchern eine eigene Form geschaffen, die gerade seinem persönlichen Mitteilungsbedürfnis entspricht und gleich weit entfernt ist vom oberflächlichen Feuilletonismus u. langweilender Systematik.

**Teufelsliſt.** Eine Geschichte aus alter Zeit. 2. Auflage. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—.

**Der Kirchenbau.** Lustspiel in fünf Aufzügen. Geh. M. 2.—, gebunden M. 3.—.

**Hohe Schule.** Ein Novellenbuch. Geh. M. 2.—, geb. M. 3—.

**Kobolde im Bauernhaus.** Bühnenscherz in einem Aufzuge. Geh. M. 1.—.

**Preisturnier.** Ein Renaissance-Drama in 4 Aufzügen. Geheftet M. 2.—. gebunden M. 3.—.

**Verlag von Georg Müller in München und Leipzig.**

## Adolf Bartels.

### Jeremias Gotthelf.

225 Seiten. Geheftet M. 2.50, gebunden M. 3.50.

Die erste erschöpfende Arbeit über Jeremias Gotthelf, die seine Persönlichkeit und sein Lebenswerk von einem höheren und zugleich dem modernen literarhistorischen Gesichtspunkt aus betrachtet. Mit großen zusammenhängenden Stücken aus Gotthelfs Werken.

## Ein Berliner Literaturhistoriker.

### Dr. Richard M. Meyer und seine „Deutsche Literatur".

40 Seiten. 50 Pfennige.

Eine glänzende Abfertigung des berüchtigten „wüsten Konglomerats".

## Marie von Ebner-Eschenbach

### nach ihren Werken geschildert von Moritz Necker.

XXX und 268 Seiten. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Es ist die erste zusammenfassende Darstellung, die wir von der Dichterin haben. Das Buch ist sehr geschmackvoll ausgestattet und mit dem letzten Bilde der Dichterin geschmückt.

## Heinrich von Stein und seine Weltanschauung

### von Houston Stewart Chamberlain und Friedrich Poske.

### Nebst Heinrich von Steins „Vermächtnis".

125 Seiten. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.50.

Stein — so sagt Chamberlain — darf vielleicht als der einzige Schriftsteller gelten, den man mit Recht einen Schüler Wagners nennen kann. Nietzsche ist auf einer ersten Entwicklungsstufe der Nachahmer und Erweiterer des Bayreuther Meisters; später wird er sein Gegner und Verlästerer. Stein, wenn auch weniger glänzend, besaß trotzdem mehr wirkliche Originalität. — Und ist ihm auch nicht die lärmende Berühmtheit eines Nietzsche zuteil geworden, so besitzt doch Stein in seinem Vaterlande eine zahlreiche Gemeinde begeisterter Bewunderer.

Ferner erschien bei mir die Schrift

## Heinrich von Steins: Giordano Bruno.

### Gedanken über seine Lehren und sein Leben.

Zum dreihundertjährigen Gedenktage der Verbrennung Giordano Brunos neu herausgegeben von Friedrich Poske.

95 Seiten. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—.

# Werke von Jakob Wassermann

aus dem

Verlag von Albert Langen.

## Die Juden von Zirndorf

Roman

Preis geheftet 4 M. 50 Pfg. Eleg. gebunden 6 Mark.

Hermann Bahr schreibt, daß seit Jahren kein deutsches Buch so groß und tief auf ihn gewirkt habe, wie „Die Juden von Zirndorf".

## Melusine

Ein Liebesroman

Preis geheftet 2 Mark 50 Pfg.

Frankfurter Zeitung: Von der ersten Seite des Buches an fühlt man sich seltsam und unwiderstehlich festgehalten ... Eine große Sehnsucht weht durch das Buch, das ganz in Moll klingt und das ein eigenartiges und dichterisches genannt werden darf.

---

In der Kleinen Bibliothek Langen erschienen:

## Schläfst du Mutter?

Novelle

3. und 4. Tausend.

## Die Schaffnerin

Novelle

3. und 4. Tausend.

Jeder Band geheftet 1 Mark, eleg. gebunden 1 M. 50 Pfg.


---

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

J. C. C. Bruns' Verlag, Minden i. W.

# George Meredith

# Richard Feverels Prüfung.

## Die Geschichte eines Vaters und eines Sohnes.

Nach der ersten englischen Ausgabe ins Deutsche übertragen

von Felix Paul Greve.

Ein Band in Oktav, 640 Seiten Umfang.

Broschiert M. 4.—, gebunden M. 5.—.

George Meredith ist der klassische Autor des modernen künstlerischen Romans in England. In „Richard Feverels Prüfung" kommen die blendenden Eigenschaften seiner Feder zu vollendetem Ausdruck. Der Roman muß, was Tiefe der Komposition, dichterische Schönheit und dramatische Gestaltung anbelangt, als eine ausgewählte Erscheinung in der novellistischen Literatur betrachtet werden; dabei ist es ein Buch, daß das Spannungsgefühl im höchsten Grade erweckt und das Interesse des Lesers in allen Phasen der Entwicklung fesselt.

Weitere Bände der deutschen Meredith-Ausgabe des J. C. C. Bruns'schen Verlages folgen.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE AUG 28 1928

APR 25 '55 H

APR 14 '59 H

Lit 330.10
Essays zur vergleichenden literatur
Widener Library
002977137
3 2044 079 629 366